



Kristina Lutsik

2º Ciclo de Estudos em

Mestrado em Estudos Literários,
Culturais e Interartes – Variante de Culturas Ibéricas

Título da Dissertação

Diálogo Vanguardista no Contexto do Modernismo Ibérico:
Ramón Gómez de la Serna e Almada Negreiros

Ano

2013

Orientadora: Professora Doutora Joana Matos Frias

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/

Projeto/IPP:

Versão definitiva

Agradecimentos

É com muita satisfação que expresso aqui o mais profundo agradecimento a todos aqueles que tornaram a realização deste trabalho possível.

Quero agradecer especialmente à minha orientadora, Professora Doutora Joana Matos Frias, pela disponibilidade, pela atenção dispensada, pela dedicação e pela paciência. Por ter não só orientado uma estudante estrangeira com muito profissionalismo, mas também com carinho. Muito obrigada.

À Patricia e ao Frederico pelo incentivo, pelas revisões, pela compreensão e pelo encorajamento, durante todo este período. À Paula por se tornar a minha irmã portuguesa.

À Patricia novamente, pela sua arte.

À Paula novamente, por ter feito do Porto um *Locum Nostrum*.

Ao Professor Doutor Pedro Eiras pela sua luz.

A Fernando Pessoa por me ter convidado a Portugal.

Ao Povo Português por ter um coração enorme.

Aos meus Pais por serem os meus melhores amigos e por me ensinarem que a vida é longa e o mundo é pequeno.

Dedico esta dissertação a Ramón Gómez de la Serna, por me ter lembrado que o riso é o único remédio contra a enfermidade desta vida.

Índice

Introdução	4
I. Encontros e relações no Modernismo ibérico	
1.1. Geração de 98. Saudosismo e Paulismo.....	11
1.2. Ultraístas, Criacionistas e os do <i>Orpheu</i>	20
1.3. A Geração de 27 e a <i>presença</i>	30
II. Ramón Gómez de la Serna e Almada Negreiros no contexto da vanguarda ibérica	
2.1. O <i>ramonismo</i> na literatura espanhola do início do século XX.....	39
2.2. A vida lusitana de Ramón Gómez de la Serna.....	47
2.3. Almada Negreiros. O perfil multimodo do artista: o desenhador.....	52
2.4. Almada em Madrid.....	58
III. Serna e Almada: o encontro	
3.1. <i>Marginálias</i> , a expressão do pensamento comum na vanguarda ibérica...	63
Conclusão.....	92

Introdução

O período de tempo entre o final do século XIX e a primeira parte do século XX define um dos momentos mais interessantes na história da literatura ibérica. Em diversos países a entrada no século XX foi acompanhada pela ideia de se ter iniciado um período novo, marcado pela consciência da estreia de novos repertórios artísticos e culturais num contexto socioeconómico e político diferente. Os conceitos predominantes no território ibérico no campo das artes e da cultura evidenciaram a noção do começo de uma nova era.

O tempo compreendido entre o arranque do Simbolismo e a eclosão do projeto modernista conclui uma das épocas fundamentais na tradição da modernidade, na Península Ibérica. A vida cultural da Península na entrada do século XX passa por um período de intensa relação entre escritores e artistas plásticos de ambos os países. Os artistas-representantes do Modernismo em Portugal e em Espanha, tal como assinala Nil Santíañes, “[...] favorecieron un intenso contacto con los planteamientos teóricos de los artistas plásticos con una intensidad probablemente inédita desde el Barroco, que se convierte en seña de identidad del tiempo modernista.”¹

Têm sido muitos os trabalhos teóricos e críticos que se centraram no estudo do Modernismo ibérico e que tentaram definir os seus conceitos principais, assim como precisar a sua extensão cronológica ou a sua relevância para designar e descrever as expressões artísticas do período. É imprescindível procurar o contexto das relações artísticas ibéricas dentro e fora da literatura, “en un ejercicio complejo y constante que no limite los hilos de los contactos al estricto universo de las literaturas de ambos países.”²

Nesta sequência, o objeto do presente estudo são as relações artísticas entre o escritor espanhol Ramón Gómez de la Serna e o artista português multifacetado José de Almada

¹ SANTÍAÑES, Nil; *Modernidad, Historia de la Literatura y Modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 73.

² *Ibidem*.

Negreiros. A edição bilingue, intitulada *Marginálias*,³ que reúne as crónicas de Ramón Gómez de la Serna, ilustradas por Almada Negreiros, para os periódicos *Nuevo Mundo* e *La Esfera*, será o centro da nossa investigação.

Marginálias, que revela um pensamento comum da vanguarda ibérica e que une o grande escritor espanhol e o artista português, pintor exímio, representa tanto um importante exemplo dos intercâmbios artísticos e culturais hispano-lusos como uma destacável sintonia entre o escritor e o seu ilustrador.

Na introdução do presente trabalho serão brevemente apresentados os principais movimentos e as correntes literárias no território ibérico desde o final do século XIX até aos anos trinta do século XX, nomeadamente até à chegada do segundo Modernismo português e do *Veintisiete* espanhol. Serão também destacadas as similaridades e os momentos de aproximação entre as tendências literárias no período de tempo estudado, no contexto do Modernismo ibérico.

O estudo consiste em três capítulos. O primeiro, que trata dos encontros e relações no Modernismo ibérico, é dividido em três subcapítulos. Neste capítulo efetua-se uma análise comparativa entre a Geração de 98 espanhola e as correntes literárias portuguesas: o Saudosismo e Paulismo; entre os Ultraístas, os Criacionistas e os de *Orpheu*; entre a Geração de 27 espanhola e a revista coimbrã *presença*.

O segundo capítulo tem como objetivo destacar a posição de Ramón Gómez de la Serna e de Almada Negreiros no contexto da vanguarda ibérica. Os primeiros dois subcapítulos questionam o tema de *ramonismo* na literatura espanhola do início do século XX, e a vida lusitana de Ramón Gómez de la Serna. O terceiro e o quarto discutem o perfil multímido do desenhador Almada Negreiros e da vida de Almada em Madrid.

É no terceiro capítulo que se analisa o encontro entre Ramón Gómez de la Serna e Almada Negreiros, e se efetua a análise da co-edição bilingue *Marginálias*, publicada em 2006 pela editora lisboeta Assírio & Alvim e a Bedeteca de Lisboa. *Marginálias* reúne cinquenta e oito crónicas e contos de Ramón Gómez de la Serna, ilustrados por Almada Negreiros, para os periódicos *Nuevo Mundo* e *La Esfera*, com prólogos de Juan Manuel Bonet e de Fernando Cabral Martins. A análise centra-se na colaboração artística entre Serna e Almada, na “compreensão” entre o escritor e o seu ilustrador, e na relação próxima entre o texto e o desenho. Estudaremos as

³ GÓMEZ DE LA SERNA, R.; NEGREIROS, A.; *Marginálias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

particularidades do mencionado volume e os principais motivos temáticos revelados em *Marginálias*, que em si é uma expressão do pensamento comum na vanguarda ibérica.

Apesar dos importantes contributos legados ao longo de todo o século XX, as relações literárias e artísticas no contexto ibérico continuam a ser alvo de abordagens teóricas e questionamentos críticos. Para podermos avançar na nossa investigação, devemos, antes de tudo, efetuar um balanço teórico-crítico do que significou o Modernismo no campo artístico e cultural no espaço ibérico e encontrar, através do prisma histórico, os pontos comuns e as diferenças nas tendências e movimentos literários em Portugal e Espanha.

O livro de poemas *Oaristos*, de autoria de Eugénio de Castro, é a bandeira do Simbolismo português no contexto nacional e também ibérico. *Oaristos* é publicado em 1890; Fernando Pessoa e Ramón Gomez de la Serna nascem dois anos antes desta publicação e iniciam um trajeto que se revela na atividade de uma nova geração literária. Trata-se da geração “de los poetas del Simbolismo portugués y de sus homólogos españoles: los modernistas - *os novos* o *los nuevos*.”⁴

No seu *Ensaio de uma Tipologia Literária*, Jorge de Sena estabelece uma sistematização da diferença entre os conceitos periodológicos e os conceitos tipológicos na literatura, ao longo da história. Sena contrapõe o sentido periodológico e o sentido tipológico do conceito de “Modernismo”. Como resume Luís Adriano Carlos na sua análise do método crítico seniano, focando a sua atenção na observação seniana do começo do século passado:

Sena define com clareza a articulação de dois níveis complementares da textualidade literária: um nível de superfície e um nível de profundidade, correspondendo respetivamente ao sentido *periodológico* e ao sentido *estético-tipológico*. [...] Porém o seu modelo não reconhece o debate polémico assente na alternativa *histórica/tipológica* que foi travada sobretudo a partir dos anos vinte, uma vez que postula a dualidade fundamental do objeto artístico. Por outro lado, descobre ou atomiza aquelas dualidades, reintegrando simultaneamente numa ordem sistemática outras oposições avulsas.⁵

⁴ DELGADO, Antonio Saez; *Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el Diálogo de las Primeras Vanguardias Literarias (1915-1925)*. Mérida: ERE, 2000, p. 19.

⁵ CARLOS, Luís Adriano; “Fenomenologia da Expressão Literária, Clássico e Barroco em Jorge de Sena”, *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, série 2, vol XIII. Porto: FLUP, 1996, pp. 208, 214.

O movimento modernista pode ser visto como uma síntese de um importante conjunto de tendências e projetos, fundamentados na base de pensamentos dos diferentes autores que viveram numa arte e mundo novos, protagonizando, de certa forma, um espírito de renascimento. Por um lado, o Modernismo, sendo um movimento plural e múltiplo, apresenta autores que procuraram a essência da época na internacionalização, mas, por outro lado, são vários os que pretenderam realizar a sua própria revolução, através de uma extrema concentração nos princípios essenciais da própria condição cultural. No texto introdutório à antologia de traduções *Poesia do Século XX*, Jorge de Sena contrapõe vanguardismo e pós-simbolismo, como as duas manifestações estéticas que caracterizam o Modernismo:

Ao longo da primeira metade do século XX, duas linhas fundamentais são o que dialeticamente compõem o Modernismo: o que se pode chamar pós-simbolismo (continuando, em experiências e apuramentos pessoais, o que o simbolismo experimentara) e o vanguardismo (que parece ser, e de certo modo é um corte iconoclástico com as tradições literárias e estéticas em geral).⁶

Luís Adriano Carlos afirma que, para Sena, “criador de um sistema tipológico de atitudes estéticas complexo e original,”⁷ Modernismo também detém um valor trans-histórico, a par de um valor histórico localizado.

No seu estudo sobre a Modernismo, Nil Santiáñez efetua uma “sección transversal”⁸ do período estudado, observando que a rutura com os postulados realistas e simbolistas não foi uniforme. Santiáñez observa que as obras simbolistas convivem com as primeiras propostas vanguardistas. É possível interpretar o primeiro Modernismo português, vinculado à revista *Orpheu*, como um elemento da mesma tendência. Assim, à aparição dos elementos propriamente vanguardistas em *Orpheu* devemos acrescentar outras marcas estéticas pertencentes aos territórios pós-simbolistas.

No estudo que Antonio Saez Delgado dedica ao diálogo que acontece entre as primeiras vanguardas literárias no território ibérico, o autor aborda a situação em Espanha:

⁶ SENA, Jorge de; *Poesia do Século XX (de Thomas Hardy a C.V. Cattaneo)*. Porto: Inova, 1978, p. 85.

⁷ CARLOS, Luís Adriano; *Fenomenologia do Discurso Poético: Ensaio sobre Jorge de Sena*, 1ª ed. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 22.

⁸ SANTÍÁÑEZ; *op. cit.*, p. 65.

Algo parecido sucede también en España, donde —en paralelo al trabajo desarrollado por Ramón Gómez de la Serna, siempre ajeno a movimientos y escuelas— los poetas del Ultraísmo, que pretendieron romper con el modernismo estético, contaron como líder con un autor —Rafael Cansinos Assens— que nunca, en rigor, abandonó esa estética, contagiando a buena parte de sus controvertidos seguidores.⁹

Se desenharmos uma linha que atravessasse os anos e una as peças do mosaico peninsular, observamos que, tanto na literatura espanhola como na portuguesa, cresce a tensão entre os autores que optam pela estrangeirização das literaturas nacionais e os que pretendem encontrar uma autêntica novidade na procura do genuíno nacional de cada uma das culturas, problema que vem já do Romantismo e da consolidação das literaturas nacionais. No estudo citado anteriormente, Saez Delgado assinala o papel de um “antagonismo protagonizado”:

De esta forma, desempeña un papel notable el nítido antagonismo protagonizado, a ambos lados de la trinchera estética e ideológica, por quienes se convirtieron tanto en defensores como en detractores de un cosmopolitismo estético que fue, en paralelo, tomado por unos como estandarte modernista e interpretado por otros, contrarios a los “nuevos”, como una mirada de displicencia o menosprecio hacia la identidad cultural de cada contexto nacional.¹⁰

Trata-se de um processo em que são tão importantes os autores favoráveis à internacionalização como os que se manifestaram contra o cosmopolitismo literário. Entre os primeiros estão Eugénio de Castro, os modernistas espanhóis e hispano-americanos, com Rubén Darío na frente, entre os segundos, recordamos Teixeira de Pascoaes e Miguel Unamuno.¹¹

Os primeiros exemplos de vanguarda nascem em Portugal e Espanha praticamente ao mesmo tempo: no ano de 1915 publica-se a revista lisboeta *Orpheu*. Três anos mais tarde, aparece o Ultraísmo espanhol (1918). As principais referências cronológicas de ambas as literaturas parecem, até este momento, desenvolver-se ao mesmo ritmo e ser coincidentes no essencial. Os autores de cada país mais divulgados no território vizinho são, respetivamente, Eça

⁹ DELGADO; *Órficos y Ultraístas*, op. cit., p. 35.

¹⁰ *Idem.*, p. 23.

¹¹ TORRECILLA, Jesus; *La Imitación Colectiva. Modernidad en la Literatura Española*. Madrid: Gredos, 1996, p. 87.

de Queirós, “casi un escritor español,”¹² Vicente Blasco Ibáñez e os poetas portugueses Eugénio de Castro e Teixeira de Pascoas.

O primeiro Modernismo português, que vem das mãos de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros, supõe um momento de extraordinário valor no processo do desenvolvimento da modernidade portuguesa.

Em Espanha, tanto o Ultraísmo como o Criacionismo trazido pelo chileno Vicente Huidobro tiveram tendência para se expressar mais nos gestos do que nas obras individuais. Entretanto, esses movimentos cumpriram um papel fundamental na preparação do terreno para o aparecimento da grande geração poética da primeira metade do século XX, a Geração do 27 ou *el Veintisiete*.

Saez Delgado, nos seus estudos dedicados ao problema da modernidade ibérica, destaca três etapas principais do Modernismo ibérico:

1) O momento do Simbolismo português / Modernismo espanhol e, em paralelo, do Saudosismo português / Geração de 98 espanhola, marcado pelos debates internos entre os defensores e detratores da imitação e importação das literaturas estrangeiras, consideradas mais avançadas, enquanto primeiro passo para a assunção de um modelo estético que se dirige claramente ao exterior;

2) O primeiro Modernismo português / Vanguarda Histórica espanhola, momento em que se afirmam os primeiros projetos de índole plenamente vanguardista, com a importação ativa e consciente dos postulados mais importantes dos “ismos” europeus – o Futurismo, o Dadaísmo e o Cubismo (no caso do Criacionismo);

3) O segundo Modernismo português / *el Veintisiete* espanhol, o último estágio do processo antes do eclodir da Guerra Civil espanhola (1936-1939) e da realidade social que acarreta o novo mapa político em ambos os países. É um momento perfilado como uma revisão ativa da tradição cultural clássica e imediata, “que sabe constatar la riqueza del quiasmo conceptual «tradición como vanguardia, vanguardia como tradición», con una clara vocación crítica.”¹³

¹² CANEDO, Enrique Diez; *Conversaciones Literarias (1915-1920)*. Madrid: América, 1921, p. 160.

¹³ DELGADO, Antonio Saez; “El Universo Literario de un Tiempo Total en la Península Ibérica (1890-1936)”, *Suroeste* nº 1. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2010, pp. 32-33.

Embora muitas vezes o Modernismo em Portugal e em Espanha tenha caminhos paralelos, cada um dos modernismos peninsulares funciona como um sistema literário nacional, com uma lógica alheia ao resto do território. Se analisarmos diversas obras representativas desta época, vemos que o processo da modernidade se desenvolve em cada país ao seu próprio ritmo. A geração do primeiro Modernismo português deu alguns dos exemplos mais importantes da literatura nacional do século XX. Em Espanha, tal só acontece com a chegada dos de *Veintesiende*.

I Encontros e Relações no Modernismo Ibérico

1.1. Geração de 98. Saudosismo e Paúlismo

Entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX, o território ibérico representou um espaço marcado esteticamente pelo signo da heterogeneidade.

“Una de las más exitosas construcciones literarias de la cultura española del siglo XX”¹⁴ foi a Geração de 98. O sistema ideológico deste movimento literário deve ser analisado através do prisma histórico. No final do século XIX, a Espanha estava marcada por um grande atraso económico e social. Com a derrota nas guerras coloniais contra os Estados Unidos e a perda da posse de Cuba, Porto Rico e Filipinas em 1898, as ilusões de grandeza nacional cultivadas desde a restauração da monarquia, em 1873, revelaram-se falaciosas. Na sua investigação, que analisa identidade nacional em Espanha, Inman Fox menciona uma série de estudos de carácter económico que apareceram no país no final do século XIX. Os estudos, dedicados à situação espanhola, propunham soluções em linguagem pragmática e cientificista, tal como afirma Fox:

Dada a importância para a intelectualidade espanhola da relação entre história, identidade do povo e política, frequentemente esses tratados propunham idéias para a “regeneração nacional” baseadas numa interpretação da história nacional em que se exaltava uma Idade Média mítica e “castiça.”¹⁵

Paralelamente ao movimento regeneracionista, aos poucos, forma-se um grupo de intelectuais que buscam soluções para o “problema” do país, em atividades alheias à política.

Miguel de Unamuno, a partir do ensaio intitulado *En Torno al Casticismo*, de 1895, afasta-se do marxismo e passa a considerar a compreensão do “carácter nacional” espanhol como essencial para a regeneração económica e social do país. Na sua visão, o “carácter nacional” não deveria fundamentar-se na história oficial, mas no que Unamuno denominou a *intra-história*. É a história potencial do povo espanhol, revelada através da paisagem física, de algumas obras da

¹⁴ MOLINA, César Antonio; *Sobre el Iberismo y Otros Escritos de Literatura Portuguesa*. Madrid: Akal, 1990, p. 18.

¹⁵ FOX, Inman; *La Invención de España. Nacionalismo Liberal e Identidad Nacional*, (trad. Fernando Maristany). Madrid: Cátedra, 1997, p. 58.

arte e da vida quotidiana das classes mais baixas, supostamente alheias às transformações temporais. O conceito de *intra-história*, criado por Unamuno, pressupõe que todas as questões filosóficas, aplicáveis a um indivíduo, podem e devem ser aplicadas a cada povo. Unamuno distingue entre história e *intra-história*. A primeira é uma expressão de sucessos, a segunda constata acontecimentos permanentes que informam a cultura de um povo:

Existe en el pueblo un elemento corpóreo que contribuye a definir a dicho pueblo. Me refiero al paisaje y al paisanaje. El terruño y sus gentes, compenetrados y en cierto modo identificados. El paisaje hace al paisanaje y no sólo en un sentido terrenal, material, sino especialmente en el aspecto psicológico y espiritual.¹⁶

O primeiro grupo ativo intelectual surge assim unido pelo ideal comum da regeneração de Espanha a partir da descoberta da sua “verdadeira identidade”. A “Geração de 98”, assim batizada por Azorín, em 1913, é a primeira geração espanhola que “teve uma consciência clara de seu papel diretivo na vanguarda política e social.”¹⁷ A Geração de 98 toma como base o ano da perda de Cuba: Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu e Machado são as figuras centrais desse movimento.

De acordo com as conceções da nova geração literária, a busca pela identidade espanhola deveria examinar o passado e fazer recomendações face ao futuro: um “núcleo castiço”, “uma força dominante e central.”¹⁸ Para isso, os escritores da Geração de 98 procuraram a continuidade nacional na paisagem física, na arte (com particular destaque para o *Don Quijote*, cujo terceiro centenário se comemorou em 1905) e na existência anónima e humilde do povo, à margem da história oficial, assim que “lo que no se historiaba, ni se romanceaba, ni se cantaba en poesia, fue esto lo que la Geración del 98 quiso historiar, romancear y cantar.”¹⁹

A necessidade de conhecer a terra espanhola motivou uma vertente muito fértil na obra dos escritores que transformaram radicalmente o tratamento da paisagem na literatura. A

¹⁶ UNAMUNO, Miguel; *Del Sentimiento Trágico de la Vida. La Agonía del Cristianismo*. Madrid: Akal, 1983, p. 116.

¹⁷ MAINER, José Carlos; *Modernismo y 98*, (trad. Jorge Ferreira). Barcelona: Crítica, 1994, p. 35.

¹⁸ *Idem*, p. 21.

¹⁹ CAÑETE, Federico Bermúdez; “Giner de los Ríos y la Generación del 98”, *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 317, novembro 1976, p. 414.

paisagem deixou de ser um simples cenário decorativo, para se transformar num elemento revelador e simbólico. As obras fundamentais do grupo descrevem e interpretam a paisagem espanhola.

Os teóricos da literatura ibérica discordam até hoje relativamente à questão dos dois movimentos literários existentes em Espanha na época: o Modernismo espanhol e a Geração de 98. Embora haja teorias que confirmem uma certa rivalidade entre os autores, os factos demonstram uma outra realidade.

Antonio Ramos-Gascón, ao estudar a colaboração dos escritores nas revistas em que estes iniciaram as suas trajetórias literárias, chega à conclusão da inexistência de um confronto entre o Modernismo e a Geração de 98. Nos primeiros anos do movimento novo, as duas correntes não se contrapõem; pelo contrário, complementam-se inclusive, em certo sentido.²⁰ Os poetas vinculados ao Modernismo hispânico como corrente estética entregam-se ao trabalho de internacionalizar a literatura nacional. O cosmopolitismo em Espanha considera-se um valor estético, o contacto com outras letras – o caminho pelo qual se pode alcançar a nova literatura. No seu estudo *Modernismo y 98*, José Carlos Mainer destaca o interesse pela literatura estrangeira na obra dos representantes da Geração de 98:

Martínez Ruíz, “anarquista literário”, traduz Kropotkin, mas também Maeterlink; [...] Manuel Machado, ao regressar de Paris, explica os fundamentos político-sociais da reação antimodernista; Maeztu, ideólogo “noventa-e-oitista”, combina o parnasiano e o social em sua poesia de juventude; Dicenta, representante do naturalismo no teatro, identifica sua luta com a do esteticismo italiano, etc.²¹

Saez Delgado afirma que a poesia moderna espanhola nasce da convivência daquilo que representam, estética e ideologicamente, Unamuno y Rubén Darío, e posiciona “la tradición de la poesía reflexiva y romántica,” por um lado, e “la tradición de la innovación formal y cosmopolita como sistema de apreensión del mundo,”²² por outro.

²⁰ GASCÓN, Antonio Ramos; “Spanish Literature as a Historiographical Invention: the Case of the Generation of 1898” in *The Crisis of Institutionalized Literature in Spain*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988, p. 170.

²¹ MAINER; *op. cit.* p. 86.

²² DELGADO, Antonio Saez; *Espíritus Contemporáneos. Relaciones Literarias Luso-Españolas entre el Modernismo y la Vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, 2008, p. 14.

Rubén Darío, o poeta que, possivelmente, tem tido a maior e mais duradoura influência na poesia do século XX no âmbito hispânico, foi o iniciador e o máximo representante do Modernismo literário em língua espanhola. Em 1903, Darío refere-se à qualidade dos jovens poetas espanhóis, conseguida “gracias a una cultura importada,”²³ onde o mesmo Darío tem um papel destacável. Foi este autor que abriu novos caminhos à expressão literária. A sua renovação estética permitiu à poesia em língua espanhola recuperar um dinamismo que havia perdido em décadas anteriores. Rubén Darío é reconhecido como o fundador da estética literária modernista no mundo hispânico. Maria Luiza Ramos sublinha o cosmopolitismo de Rubén Darío:

[...] Seu espírito cosmopolita levou-o de sua Nicarágua natal a Santiago do Chile, Buenos Aires, Madrid, Paris, pois queria vencer o provincianismo que imperava nos costumes literários da América hispânica. Sua visão era sincrética devido à leitura dos românticos, simbolistas e parnasianos franceses.²⁴

Por outro lado, a perspetiva exclusivamente estética, atribuída por parte da crítica ao Modernismo, como forma de diferenciação em relação à Geração de 98, só é válida durante o período inicial do movimento. O “segundo Modernismo” hispânico tem como marca essencial a descoberta da linguagem, das paisagens e da vida do povo espanhol. Octavio Paz afirma que o Modernismo havia povoado o mar de tritões e sereias, “e os novos poetas viajam em barcos comerciais e desembarcam, não em Cítéria, mas em Liverpool.”²⁵ Acrescenta que “os poemas já não são cantos às cosmópolis passadas ou presentes, mas descrições bem mais amargas e reticentes de bairros de classe média; o campo é o povo dos subúrbios.”²⁶

De acordo com a classificação de Antonio Saez Delgado, o momento do Simbolismo português é comparável ao Modernismo espanhol e, em paralelo, o Saudosismo português compara-se com os princípios estéticos da Geração de 98. Transferimos agora a nossa atenção da terra espanhola para o país vizinho.

²³ DARÍO, Rubén; “Nuevos Poetas de España” (1903) in *Obras Completas*, vol. X. Madrid: Mundo Latino, 1920, p. 190.

²⁴ RAMOS, Maria Luiza; *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio: Forense, 1974, p. 37.

²⁵ PAZ, Octavio; “Romanticismo, Modernismo, Postmodernismo”, *cit. por MAINER; op. cit.*, p. 68.

²⁶ *Ibidem*.

Portugal, tal como Espanha, passa por uma crise económica entre os anos de 1890 e 1891. No mesmo momento, o país inicia uma forte vivência literária no Simbolismo, com a publicação do livro de poemas *Oaristos*, de Eugénio de Castro, o poeta lusitano mais conhecido pelos modernistas espanhóis. O nome de Eugénio de Castro representa a relação entre o Simbolismo português e o Modernismo espanhol. No seu estudo *Espíritus Contemporáneos*, Saez Delgado afirma que:

En la modernidad lírica portuguesa sucede algo semejante que en el modernismo portugués, probablemente sean igual de *necesarias* [...] la poesía simbolista de Camilo Pessanha o Eugénio de Castro y la panteísta de Teixeira de Pascoaes o la baudelaireana de Cesário Verde.²⁷

Enquanto os modernistas espanhóis procuravam meios para continuar a diminuir as fronteiras da literatura nacional, Eugénio de Castro mantém uma permanente correspondência com numerosos autores da língua castelhana. No epistolário hispânico de Eugénio de Castro, encontram-se contactos estabelecidos com os representantes do Modernismo hispanoamericano, provenientes de países como Argentina, Chile, Colômbia, Cuba, México, Nicarágua ou Perú.²⁸ Graças aos contactos estabelecidos e às traduções dos seus versos, a intervenção dos escritores hispanoamericanos mais próximos do Modernismo fez com que a obra de Castro fosse acolhida em Espanha. Saez Delgado assinala que foi Castro quem aproximou os polos opostos do debate em torno do cosmopolitismo da poesia.²⁹ Em 1896, Rubén Darío dedica a Eugénio de Castro uma conferência pronunciada em Buenos Aires (que depois reproduz em *Los Raros*.)³⁰ Eugénio de Castro ocupa, graças a Darío, um lugar de privilégio entre os representantes internacionais do Simbolismo.

O nome de Castro atravessa o modernismo hispânico e permanece como uma referência inalterável até à chegada da vanguarda. Teixeira de Pascoaes foi, tal como Eugénio de Castro, um poeta português muito presente nas revistas vinculadas ao Modernismo hispânico. As

²⁷ DELGADO; *Espíritus Contemporáneos*, op. cit., p. 14.

²⁸ ALVAREZ, E.; DELGADO, A. S.; *Eugénio de Castro y la Cultura Hispánica (Epistolario 1877-1943)*. Mérida: ERE, 2007, p. 12.

²⁹ DELGADO; *Espíritus Contemporáneos*, op. cit., p. 18.

³⁰ DARÍO, Rubén; *Los Raros*, (pról. J. Jimenez; epil. A. Machado). Zaragoza: Libros de Innombrable, 1999.

publicações e visitas que Pascoaes fez ao país vizinho foram gerando uma visível aproximação ao Saudosismo por parte dos autores espanhóis. No prólogo ao volume intitulado *Las Cien Mejores Poesias Líricas de la Lengua Portuguesa*, Ignasi de Ribera assinala a importância do projeto saudosista em Espanha:

El proyecto saudosista de Teixeira de Pascoaes llegó a alcanzar cierta repercusión en España, donde fue interpretado como un equivalente ibérico del Añorantismo defendido por muchos de sus poetas como vía posible para escapar tanto de la excesiva afectación parnasiana y afrancesada como de los excesos de las nuevas corrientes vanguardistas.³¹

O Saudosismo é conhecido como o movimento literário, de cariz essencialmente poético, inserido na atividade da sociedade portuense “Renascença Portuguesa” (fundada por Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra), cujo órgão foi a revista *A Águia*. A Sociedade promovia a reconstrução do País, “minado por las dissenciones políticas que la institución da la República no podría sanar.”³² Este movimento foi encarado como uma atitude perante a vida que definia a alma nacional em todo o seu idealismo transcendentalista. Enquanto os representantes da Geração de 98 procuram a sua inspiração em *Don Quijote*, Pascoaes identifica o Saudosismo como um Sebastianismo esclarecido, revelado pelos novos poetas. Em fevereiro de 1914, Teixeira de Pascoaes publica o manifesto onde proclama os objetivos da Sociedade. Defensor de um ressurgimento nacional, Pascoaes encontrava a essência do carácter português na “saudade”. Fernando Guimarães, no seu estudo *Poética do Saudosismo*, resume os objetivos do projeto saudosista:

[...] Combater as influências contrárias ao nosso carácter étnico, inimigas da nossa autonomia espiritual, e provocar [...] o aparecimento de novas forças morais orientadoras e educadoras do povo, que sejam essencialmente lusitanas.³³

Em 1917, um ano antes da visita de Pascoaes a Barcelona, Andrés González-Blasco dedica-lhe um vasto artigo na revista *Estudio*. No artigo, González-Blasco estabelece um diálogo

³¹ RIBERA I ROVIRA Ignasi de; “Prólogo” in *Las Cien Mejores Poesias Líricas de la Lengua Portuguesa*. Valencia: Cervantes, 1918, p. 11.

³² *Idem*, p. 32.

³³ GUIMARÃES, Fernando; *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Presença, 1988, pp. 61-62.

entre dois conceitos tão distantes como o Futurismo de Marinetti e o Saudosismo. O autor do artigo apresenta os fundamentos étnicos, históricos e filológicos do Saudosismo, e a sua influência na literatura e na política. González-Blanco desenvolve uma crítica aberta à exclusividade portuguesa do termo e conceito de saudade:

El saudosismo originario de la fusión de los elementos arios y de los elementos semitas, no es exclusivo de Portugal y conviene a todos los pueblos ibéricos. La *saudade* es de hecho, como palabra, una creación lusitana; mas el sentimiento que informa esa palabra es patrimonio de todos los pueblos de Iberia donde han encarnado las dos fuertes razas arias y semíticas. [...] Entre España y Portugal no hay disentiimiento fundamental, no hay diferencia substancial, no hay línea divisoria de raza; y, sin embargo, debiendo estar indisolublemente unidos, permanecemos separados.³⁴

Numerosos autores espanhóis compartilhavam a ideologia do Saudosismo e aproximavam-na ideologicamente do espírito da poesia que se escrevia em Espanha nas primeiras décadas do século XX. O começo do século XX foi o período entre um Romantismo tardio e o nascimento da sensibilidade Modernista das letras espanholas. A estadia de Pascoaes em Barcelona origina as suas colaborações em *La Vanguardia* a partir de 1920, com artigos como “Saudade y Quijotismo”, “encuadrado en las reflexiones del poeta portugués sobre la esencia del alma ibérica.”³⁵ Na mesma linha de pensamento, Saez Delgado afirma que, no caso de Pascoaes, a sombra pessoana impediu, de certa maneira, que a sua figura obtivesse a atenção merecida.

A primeira publicação adulta pessoana aparece na revista *A Águia*, onde apresenta, entre abril e dezembro de 1912, uma série de artigos intitulada “A Nova Poesia Portuguesa”, que incluía os seguintes títulos: “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, “Reincindindo” e “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”. Pessoa, nos seus exercícios de criação literária e reflexão crítica, concorda com as ideias do Saudosismo, tal como assinala Maria de Fátima Lambert:

³⁴ GONZÁLES-BLANCO, Andrés; *Teixeira de Pascoaes y el Saudosismo*. Barcelona: Estudio, 1917, p. 397.

³⁵ DELGADO; *Espíritus Contemporáneos*, op. cit., pp. 46-47.

O jovem Fernando Pessoa afirma que os poetas saudosistas anunciam o pensamento da “futura civilização europeia” - um transcendentalismo panteísta -, e que portanto essa futura civilização europeia será “uma civilização lusitana.”³⁶

Pessoa efetua um exercício teórico quando, após realizar um esquema de paralelismos entre os períodos mais destacáveis das literaturas francesa e inglesa, chega à conclusão de que, por meio das letras, acontecerá uma rigorosa renovação da nação portuguesa. Conclui que esse processo teria o seu início no saudosismo que representava a revista, profetizando a aparição de um poeta maior, de um génio, que seria capaz, com a força da sua criação artística, de substituir mesmo Camões no lugar de privilégio ocupado por ele nas letras portuguesas. Fernando Pessoa situa a nova poesia portuguesa, aparentemente representada pelos saudosistas, no estado mais avançado do simbolismo, cuja implantação em Portugal teve grande influência da revista *Arte*, dirigida por Eugénio de Castro.

Em 1914, porém, no ano em que é dado por oficial o nascimento dos heterónimos, o pensamento de Pessoa já se encontra distante da ideologia saudosista. No seu artigo “Filosofia e Estética em Fernando Pessoa”, Burghard Baltrusch descreve o nascimento da estética paulista:

Em Fevereiro de 1914 Pessoa publica, na revista *A Renascença*, a poesia “Pauis” que deu origem a uma corrente estética, o paulismo, e “Ó sino da minha aldeia”, em que, pela depuração do paulismo, já se anuncia o lirismo claro, simples, leve mas penetrante música da alma, que é timbre do Pessoa ortónimo.³⁷

O Paulismo vê a luz com a publicação do célebre poema “Pauis”, datado de 24 de março de 1913, na revista de número único *A Renascença* de Lisboa (1914). No texto do poema, o autor revela os conceitos teóricos que pretendia desenvolver, com o objetivo de chegar mais além do Simbolismo e Saudosismo. Mas o Paulismo, interpretado pelo autor como “um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá-fora,”³⁸ não se separa radicalmente

³⁶ LAMBERT, Maria de Fátima; *Teixeira de Pascoaes, Almada e Pessoa : Breves Notas para Redenção da Nacionalidade no Século XX*. Porto: Universidade do Porto, 1997, pp. 3-4.

³⁷ BALTRUSCH, Burghard; “Filosofia e Estética em Fernando Pessoa” in *Homenagem a Fernando Pessoa*, (ed. B.Crego). Lisboa: Colibri, 1999, p. 72.

³⁸ PESSOA, Fernando; *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 2ª ed., (pref. G. Lind e J. P. Coelho). Lisboa: Ática, 1966, p. 26.

dos conceitos aplicados na poesia dos saudosistas. O Paulismo concentra-se no conceito de sonho que, para Pessoa, é o elemento fundamental na génese das sensações, tal como assinala Fernando Guimarães:

O Paulismo identifica-se com uma poesia marcada por um denso envolvimento imaginário, sem que nele se deixe entrever um nexo lógico, devido ao modo como múltiplos pontos de fuga vêm confrontar a sua leitura com o vago, a ampliação significativa, as diversificadas associações ou transposições, a possibilidade de, como disse Pessoa nos seus artigos publicados em *A Águia*, *encontrar em tudo um além*.³⁹

Jorge de Sena afirma que o Modernismo português nasce de um processo que vai desde o Simbolismo e Pós-Simbolismo até à literatura vanguardista de *Orpheu*. Ao analisar a literatura espanhola das primeiras décadas do século XX, entre as primeiras obras de Darío e a Geração de *Veintisiete*, passando pelas obras de alguns poetas de Novecentos, podemos concluir que a criação literária moderna em Espanha é paralela àquela que é descrita por Sena no contexto português.

³⁹ GUIMARÃES, Fernando; *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello, 1999, pp. 69-70.

1.2. Ultraístas, Criacionistas e os do *Orpheu*

Desde que Apollinaire propõe em 1913 que “a relação entre a geometria e as artes plásticas é semelhante à relação já existente entre a gramática e a escritura,”⁴⁰ as letras europeias fazem o possível para se aproximarem de uma realidade marcada pela ciência e pela técnica. Os jovens do *Orpheu* e os ultraístas (um grupo português no primeiro caso, um movimento espanhol no segundo) preocupam-se em reproduzir uma nova sensibilidade, de acordo com as inéditas relações estabelecidas entre o sujeito e a realidade, dominada esta pelo progresso técnico, social e económico.

Devemos reconhecer o papel dos escritores do *Orpheu* e dos ultraístas de terem destacado à revista literária o estatuto e a importância que ela merecia. Ambos criam um novo conceito de publicação dinâmica, livre e puramente literária ou artística, onde se manifesta o espírito da “tradición de la ruptura”⁴¹ que destaca Octavio Paz.

A grande diferença entre os ultraístas e os do *Orpheu* está na natureza e no contexto da criação literária. O primeiro Modernismo português, ou seja, a primeira vanguarda ou a vanguarda histórica, além de importantes revistas, produziu obras individuais de grande relevo, como as de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa ou José de Almada Negreiros. O Ultraísmo, pelo contrário, “fue más pródigo en gestos, en revistas de conjunto que en obras individuales.”⁴²

As publicações literárias da primeira vanguarda espanhola, vinculadas ao movimento ultraísta entre 1918 e 1925 (*Los Quijotes*, *Cervantes*, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*, *-Oviedo-*, *Perseo*, *Reflector*, *Alfar*, *Ultra*, *-Madrid-*, *Tableros*, *Horizonte*, *Parábola*, *Tobogán...*) e as do primeiro Modernismo português, entre 1915 e 1925 (*Orpheu*, *Exílio*, *Centauro*, *Portugal Futurista*, *Contemporânea*, e *Athena*) apresentam estéticas próprias. Na sua tese *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*,⁴³ Clara Rocha destaca as revistas que circularam nos anos vinte. Entre outras, a autora menciona as revistas próximas da tradição simbolista, como a *Icaro* (1915-1920) ou a *Nova Phenix Renascida* (1921). Clara Rocha assinala que nos três números de

⁴⁰ RAMOS; *op. cit.*, p. 58.

⁴¹ PAZ, Octavio; “La Tradición de la Ruptura” in *Los Hijos del Limo*. Obras Completas, vol. I. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, p. 331.

⁴² TORRE, Guillermo del; *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1995, p. 542.

⁴³ ROCHA, Clara; *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985, p. 8.

Icaro colaboraram Teixeira de Pascoaes, Eugénio de Castro, Afonso Lopes Vieira, Cabral do Nascimento, etc. A autora da tese afirma que a revista *A Águia*, que vinha de 1910, se apresentava como um órgão oficial do Saudosismo.

Na revista portuguesa *Orpheu*, estéticas finisseculares (Simbolismo, Decadentismo) convivem com outras, importadas da vanguarda histórica europeia (Futurismo, Simultaneísmo, um certo Cubismo, entre outros) e com três teorias nascidas do pensamento de Fernando Pessoa (Paulismo, Interseccionismo, Sensacionismo). Estas teorias dotam o conjunto de originalidade e convertem-se nas contribuições da vanguarda portuguesa para o contexto internacional.

Em 1923, Ortega y Gasset publicou *La Idea de las Generaciones*, defendendo aí que as pessoas nascidas num mesmo tempo partilham da mesma sensibilidade vital que se opõe às gerações anteriores e mais recentes, o que define a sua missão histórica. Zygmunt Bauman⁴⁴ observou que a ideia central de Ortega y Gasset não é de sucessão mas de sobreposição: nem todas as pessoas contemporâneas podem ser consideradas contemporâneas. Por esta razão, há tempos da velhice – em que as gerações são “acumulativas” - e tempos da juventude – em que as gerações são “eliminatórias” ou “polémicas”. De acordo com a visão elitista do autor, a relação é estabelecida entre as minorias e as massas. Só alguns indivíduos vivem em tempos de crise, captam uma nova sensibilidade vital e pela primeira vez têm novos pensamentos com plena clareza, tornando-se uma geração decisiva, porque podem conectar-se com as mudanças valorizadas. Na mencionada obra, Ortega y Gasset afirma:

Hay, en efecto, épocas en las cuales el pensamiento se considera a sí mismo como desarrollo de ideas germinadas anteriormente, y épocas que sienten el inmediato pasado como algo que es urgente reformar desde su raíz. Aquéllas son épocas de filosofía pacífica; éstas son épocas de filosofía beligerante, que aspira a destruir el pasado mediante su radical superación. Nuestra época es de este último tipo, si se entiende por “nuestra época” no la que acaba ahora, sino la que ahora empieza.⁴⁵

A teoria de Ortega y Gasset aproxima-nos de uma sintonia estética apresentada por Jorge Guillén, em 1924, quando a vanguarda histórica em Espanha se desenvolvia intensamente. Trata-se de uma certa sintonia de espíritos entre os escritores contemporâneos que são os poetas de

⁴⁴ BAUMAN, Zygmunt; "Between Us, The Generations", *cit. por*: LARROSA, Javier; *On Generations. The Coexistence Between Generations*. Barcelona: Fundació Viure i Convivre, 2007, pp. 365-376.

⁴⁵ ORTEGA Y GASSET, José de; *Obras Completas*, vol.III, (1917-1925). Madrid: Taurus, 2005, p. 71.

Orpheu, com Pessoa na frente, e os espanhóis vinculados à geração de *Veintisiete*. Provavelmente, esses são os autores da melhor poesia produzida na Península, durante a primeira metade do século XX. Essa relação pode ser explicada por um dos momentos do encontro que é protagonizado (uma década mais tarde) por José de Almada Negreiros. No artigo dedicado a Almada Negreiros e a sua exposição em Madrid, Carlos Areán assinala:

Almada había pasado en España buena parte de su tiempo entre 1927 y 1932 [...], se producía a su abrigo un hecho fundamental, como es la publicación, en 1928, de poemas de Mário de Sá-Carneiro y de Fernando Pessoa en el *Almanaque de las Artes y las Letras* coordinado en España por Gabriel García Maroto.⁴⁶

Algumas das teorias estéticas de Pessoa e de certos poetas de *Veintisiete* coincidem. No seu ensaio *A Ideia de Modernidade em Pessoa e Régio*, Luís Adriano Carlos considera Pessoa evolucionário da modernidade portuguesa. O autor do ensaio afirma que Pessoa foi um “sabedor de que tradição e revolução significam, se de algum modo coordenadas, duas formas de experimentação e conhecimento na plena liberdade integral.”⁴⁷

Neste sentido, os poetas de *Orpheu* encontram os seus verdadeiros contemporâneos em Espanha, nos representantes da corrente revolucionária e inovadora, “no en los poetas del *Veintisiete*, sino en los que se agitan, años antes, en torno al paradójico movimiento ultraísta español.”⁴⁸

Os ultraístas, reunidos ao redor de Rafael Cansinos Assens, um dos autores do Modernismo hispânico, são ainda significativamente diferentes dos seus contemporâneos portugueses, mas, junto com os poetas de *Orpheu*, os ultraístas representam a autêntica sintonia ibérica. Entre os criadores desses dois grupos surgem os primeiros encontros, compartilham-se as atitudes e os interesses.

Devemos aqui destacar três circunstâncias que se tornaram essenciais. A primeira é assinalada por Antonio Saez Delgado:

⁴⁶ AREÁN, Carlos; “Almada Negreiros y su Exposición en Madrid”, *Arbor* n.º 458, Madrid, fevereiro de 1984, pp. 45-52.

⁴⁷ CARLOS, Luis Adriano; “A Ideia de Modernismo em Pessoa e Régio”, *Boletim do Centro de Estudos Regianos* n.º 8-9, julho-dezembro 2001, p. 187.

⁴⁸ VIDELA, Gloria; *El Ultraísmo. Estudio sobre Movimientos de Vanguardia*. Madrid: Gredos, 1963, p. 41.

La primera de ellas la constituye la publicación en la revista madrileña *Cosmópolis* de una extensa serie de crónicas portuguesas firmadas por Carmen de Burgos, [...] por sus páginas aparecen y desfilan, además de António Nobre o Teixeira de Pascoaes, en representación de un silenciado grupo de *Orpheu*, los poetas António Ferro y Mário de Sá-Carneiro.⁴⁹

O nome de Carmen de Burgos leva-nos imediatamente ao segundo grande motivo de aproximação realizada naqueles anos – o companheiro de Colombine, “el más aventajado de los vanguardistas españoles,”⁵⁰ que descobre Portugal em 1915 e cria amizade com os poetas lusitanos mais modernos: Ramón Gómez de la Serna. Os contactos literários que aparecem graças à figura de Serna favorecem o nascimento, em 1922, da revista lisboeta *Contemporânea*, onde publicaram os seus textos o próprio Serna, José Francés, Corpus Barga e os ultraístas Rogelio Buendía e Adriano del Valle.

Os protagonistas da terceira consequência na relação literária são Buendía, autor das obras *Lusitania* ou *Viaje por un País Romántico*,⁵¹ e del Valle, autor dos poemas “Canto Portugal” ou “Lisboa a Babor.”⁵² Buendía e del Valle são então autênticos representantes da contemporaneidade entre os ultraístas e os de *Orpheu*, pois foram eles que receberam os primeiros autores lusitanos, quando estes chegaram ao país vizinho. Julio García Morejón assinala que ambos os poetas “intercambiaron entre 1923 y 1924 casi una veintena de cartas con Fernando Pessoa, en las que afloran proyectos comunes, tentativas de traducciones y algún encuentro lisboeta.”⁵³

Os contactos epistolares de Pessoa com os escritores espanhóis começam em 1915, quando o poeta português se dirige a Miguel de Unamuno. A situação intelectual privilegiada de Miguel de Unamuno, admirado por Castro e Pascoaes, chegou até Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, que lhe ofereceram livros (*A Confissão de Lúcio*, no caso de Sá-Carneiro) e

⁴⁹ DELGADO; *Espíritus Contemporáneos*, op. cit., p. 102.

⁵⁰ LLARDENT, José Antonio; “Noticias Portuguesas sobre Ramón Gómez de la Serna”, *Espacio-Espazo Escrito* nº 4-5, Badajoz, primavera 1990, p. 72.

⁵¹ BUENDÍA, Rogelio; *Lusitania. Viaje por un País Romántico*. Madrid: Reus, 1920.

⁵² VALLE, Adriano del; *Obra Poética*. Madrid: Nacional, 1977, pp. 38, 71.

⁵³ MOREJÓN, Julio García; *Unamuno y Portugal*. Madrid: Gregos, 1971, p. 135.

entregaram a primeira edição da revista *Orpheu*. Em nome da revista, Pessoa e Sá-Carneiro enviam-lhe uma carta provocatória, com o objetivo de obter uma resposta crítica:

Por este correio enviamos a V. Ex^a o primeiro número da nossa revista Orpheu. Como depreenderá de uma, ainda que rápida, leitura, esta revista representa a conjugação dos esforços da nova geração portuguesa para a formação duma corrente literária definida, contendo e transcendendo as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa. Tomamos a liberdade de chamar para isto a sua atenção, e de lhe pedir que examine de perto a atitude essencial da nossa arte literária; estamos certos que n'ella terá a surpresa de encontrar qualquer coisa que não se lhe terá deparado no seu percurso através das literaturas conhecidas.⁵⁴

No entanto, Unamuno não foi o interlocutor mais indicado para ter lugar a desejada receção da revista em Espanha, pois os seus interesses, como é bem sabido, encontravam-se longe da vanguarda. Evidentemente, Unamuno não tinha a noção de que o remetente da carta, o jovem poeta Pessoa, além de representar os interesses de vanguarda, conhecia bem os trabalhos de Homero, Platão, Dante, Shakespeare, Goethe ou Kant. O suposto encontro literário resultou num desencontro – a carta lusitana nunca teve resposta. Este pormenor não foi de todo esquecido por Fernando Pessoa. Um pouco antes, possivelmente por volta do ano 1914, Pessoa escreve essa passagem fundamental, em que estabelece a diferença entre os “homens de muito talento” existentes em Espanha (entre os quais inclui Unamuno) e os “homens de génio” portugueses:

Em Espanha há um intenso desenvolvimento da cultura secundária, da cultura cujo máximo representante é um homem de muito talento; em Portugal, essa cultura não existe. Há porém a superior cultura *individual* que produz os homens de génio. E, assim, não há em Espanha uma figura de real destaque genial: o mais que há é figuras de grande talento — um Diego Ruiz, um Eugénio d'Ors, um Miguel de Unamuno, um Azorín. Em Portugal há figuras que começam na centelha genial e acabam no génio absoluto.⁵⁵

A relação que constroem, entre 1915 e 1925, os representantes de *Orpheu* e os primeiros vanguardistas espanhóis – os ultraístas – consiste num diverso panorama de encontros e

⁵⁴ MARCOS DE DIOS, Angel; “Carta Inédita de Fernando Pessoa a Miguel de Unamuno”, *Colóquio-Letras* n° 45. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, pp. 36-38.

⁵⁵ PESSOA; *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, op. cit., pp. 355-356.

desencontros. Esta relação é uma viva e demonstrativa imagem de assimilação de maneiras distintas de um mesmo momento histórico a partir de uma perspectiva similar. No estudo dedicado aos representantes da revista *Orpheu* e aos ultraístas espanhóis, Saez Delgado destaca as seguintes semelhanças:

Órficos y ultraístas comparten una voluntad semejante por realizar el tránsito desde las estéticas literarias *fin de siècle* hasta las propias del *art nouveau* o del *modern-style*, [...] y viven en común actitudes propias de la vanguardia histórica como el contacto con los ismos imperantes en Europa.⁵⁶

Ambos os grupos partilham as características essenciais que se encontravam praticamente em qualquer grupo vanguardista, que tinha como objetivo terminar com a crise ideológica latente desde os finais do século, escolhendo a sua posição na demonstração da nova realidade social e económica.

Enquanto os portugueses lançam o seu desafio de renovação, em 1915, e permanecem como grupo de autores ou como um conjunto de individualidades sem uma doutrina estética comum para todos os seus participantes, os espanhóis marcam a sua nova posição só em 1918, ao constituírem um novo movimento na linha vanguardista com princípios teóricos pretensamente comuns. No estudo citado, Saez Delgado assinala as diferenças na assimilação das tendências estéticas pelos ultraístas e os de *Orpheu* e afirma que enquanto os de *Orpheu* adotavam os *ismos* europeus e os aplicavam juntamente com as próprias estéticas, os ultraístas esforçavam-se por abarcar as tendências europeias dentro do rótulo único do Ultraísmo.

A diversidade das tendências estéticas em *Orpheu* deve-se ao desenvolvimento da obra poética de muitos dos seus autores, preocupados em criar uma obra de qualidade comparável à dos grandes mestres europeus, em vez de conseguirem doutrinar uma perspectiva de modernidade em todos os setores literários. Desta maneira, os autores de *Orpheu* têm os contributos mais decisivos nas obras e doutrinas pessoais.

Um dos mais importantes contributos teóricos da vanguarda hispânica foi a teoria criacionista, trazida de Santiago do Chile por Vicente Huidobro.⁵⁷ Huidobro chega a Paris em 1916, onde conhece, entre outros, Apollinaire, Reverdy, Picasso. A intenção do poeta sul-

⁵⁶ DELGADO; *Órficos y Ultraístas*, op. cit., pp. 473-474.

⁵⁷ VILLAR, Arturo del; “La Teoría Poética del Creacionismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 427, Madrid, janeiro de 1986, pp. 49-73.

americano consiste em deixar para trás certos postulados herdeiros do afã iconoclasta e destrutor do Futurismo, para se aproximar da estética do Cubismo plástico. Efetivamente, o Criacionismo surge como uma expressão da estética cubista que compartilha com a Vanguarda histórica o seu caráter anti-mimético e o seu afã em conseguir avançar com respeito à ordem dominante do Simbolismo. Como afirma Arturo del Villar, no seu estudo dedicado ao pensamento poético de Vicente Huidobro:

Los poetas creacionistas intentan hacer prevalecer el carácter formalista y constructivo heredado del Cubismo pictórico sobre o iconoclasta de muchas vanguardias, fundamentándose en la creación (en su sentido clásico de poiesis) antes que en la aniquilación.⁵⁸

Vicente Huidobro estabelece-se em Madrid em 1918 – no ano de aparecimento do movimento Ultraísta. Mas o Ultraísmo desenvolve-se, de certa maneira, por um influxo futurista e dadaísta, iconoclasta e anti-tradicionalista, ao passo que a escola criacionista é plenamente construtivista, e, como a descreve um dos seus mais importantes representantes, Gerardo Diego, clássica “per se.”⁵⁹ Dois anos antes da sua chegada a Madrid, Huidobro é batizado “*creacionista*”, numa conferência em Buenos Aires, depois de apresentar, em 1914, o seu conhecido manifesto “Non Serviam”:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su flora y su fauna propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por esse don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él.⁶⁰

O pensamento transcrito revela uma reflexão sobre uma conceção estética da construção poética, fundamentada num critério orgânico aprendido da natureza, uma reflexão baseada no pensamento de Aristóteles. A preocupação em manter uma atitude criativa e plenamente respeitosa para com o passado não é de todo alheia a Fernando Pessoa. Pessoa e Huidobro, com

⁵⁸ VILLAR, Arturo del; “La Trascendencia de la Poesía y el Pensamiento Poético de Vicente Huidobro”, *Revista de Occidente* n.º 86-87, Madrid, agosto de 1988, p. 41.

⁵⁹ DIEGO, Gerardo; “Vicente Huidobro (1893-1948)”, *Revista de Indias* n.º 33-34, Madrid, julho – dezembro 1948, p. 13.

⁶⁰ HUIDOBRO, Vicente; “Non Serviam” in *Poesía y Poética*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 40-41.

todas as diferenças existentes, compartilham um certo sentido visionário do seu trabalho literário, bem conhecido em Pessoa graças ao seu projeto do Supra-Camões, por exemplo. Em “La Novela de los Vientos Contrarios”, Huidobro confessa:

En mis primeros años toda mi vida artística se resume en una escala de ambiciones. A los diecisiete años, me dije: “Debo ser el primer poeta de América”; luego, al pasar de los años, me dije: “Debo ser el primer poeta mi lengua”. Después, a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: “Es preciso ser el primer poeta de mi siglo.”⁶¹

Não é difícil encontrar na obra pessoana registos equiparáveis aos que utiliza Huidobro, quando o último afirma, na sua conhecida “Arte Poética”, que o poeta é “un pequeño Dios”.⁶²

Pessoa cria novos poetas, a quem dá vida própria e capacidade independente de criar, construindo uma singular estética de despersonalização em que o conceito de “criador universal” se torna por demais patente:

O mais alto grau do sonho é quando criando um quadro de personagens vivemos todas elas ao mesmo tempo – “somos todas essas almas conjuntas e interactivamente.” É incrível o grau de despersonalização e de encorajamento do espírito a que isto leva é difícil, confesso-o, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo...Este é o único (...) final. Não há nele fe, nem um Deus. Deus sou eu.⁶³

Embora as obras criacionistas e a poesia pessoana possam ser comparadas, o papel desempenhado pelo chileno no curso do Modernismo espanhol não foi nem bem compreendido, nem bem valorizado pelos seguidores do movimento Ultraísta, que ignoraram, muitas vezes, as ideias criacionistas. O Ultraísmo foi liderado pelo escritor modernista Cansinos Assens, cuja ambiguidade estética contamina o grupo de tal maneira que ele próprio acaba por se afogar na sua própria indefinição.

Deslumbrada pelo espírito de *lo nuevo* que percorre os centros difusores das novas tendências artísticas na Europa, a primeira vanguarda espanhola escolhe como modelo estético a

⁶¹ *Idem.*, “La Novela de los Vientos Contrarios”, p. 167.

⁶² *Idem.*, “Arte Poética”, p. 58.

⁶³ SOARES, Bernardo; (Fernando Pessoa) *Livro do Desassossego*, 3ª ed., (org. R. Zenith). São Paulo: Schwarcz LTDA, 2011, p. 134.

poesia francesa. A criação de vários vanguardistas franceses foi, a propósito, apresentada em Madrid por Huidobro. Os ultraístas traduzem nas suas revistas numerosos autores e preocupam-se em informar o leitor do que se passa nos grandes centros culturais, através da publicação dos textos programáticos das vanguardas históricas europeias e dos artigos explicativos sobre o que eram e o que pretendiam os *ismos* modernos.

O primeiro Modernismo português não dirige tanta atenção à Europa e, embora evidencie uma significativa influência da publicação dos manifestos futuristas e da produção de alguns autores franceses, define-se mais pelo trabalho original dos autores nacionais. Os autores do *Orpheu* oferecem aos leitores principalmente poesia, em vez de manifestos vanguardistas.⁶⁴ Na sua criação poética a reflexão teórica é exposta, normalmente, de uma maneira individual e é pessoalmente vinculada a uma corrente determinada. No caso dos ultraístas, podemos deduzir que a sua forma de expressão não consiste nas reflexões teóricas individuais, recolhidas sob o mesmo rótulo ultraísta. Sente-se a necessidade coletiva de publicação dos textos ideológicos que substituem a reflexão estética. Continuando a linha do pensamento, mencionada anteriormente, Saez Delgado assinala as diferenças entre os ultraístas e os de *Orpheu*:

La gran diferencia existente entre ambos grupos radica en que los portugueses asimilan y viven de manera individual diversas tendencias, [...] mientras que los españoles intentan hacer de este ímpetu una norma común, el elemento aglutinador de un grupo.⁶⁵

O panorama literário e artístico português é representado por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Alfredo Pedro Guisado, assim como os pintores, vinculados ao grupo já antes de 1915: Almada, Souza Cardoso, José Pacheco ou Santa Rita-Pintor. Na criação de ultraístas destacam-se as obras de Juan Larrea e Gerardo Diego, efetuadas segundo o rótulo criacionista, os contributos literários e pictóricos dos irmãos Borges, protagonistas do encontro entre a poesia e as artes plásticas de vanguarda (produzido abertamente em Espanha, na segunda metade de 1920). O nome de Ramón Gómez de la Serna, atento espectador das últimas

⁶⁴ Contudo, devem ser mencionados o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, publicado no número único da revista *Portugal Futurista* (Lisboa) em 1917, e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX* de Almada Negreiros, publicado na mesma revista. O *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, de autoria de Almada Negreiros, publicado em 1915, é abordado no segundo capítulo do nosso trabalho.

⁶⁵ DELGADO; *Órficos y Ultraístas*, op. cit., p. 476.

tendências literárias, interlocutor de Portugal, um dos escritores mais significativos no contexto da relação ibérica das primeiras décadas do século XX, encontra-se fora das tendências definidas.

Devem ser mencionados também os ultraístas Rogelio Buendía e Adriano del Valle, cujo contributo para o encontro entre os ultraístas e os do *Orpheu* é essencial. Não podemos esquecer as traduções, projetos comuns e intercâmbio de livros e ideias entre os artistas dos dois países. Pessoa e del Valle, por exemplo, pretendiam traduzir Sá-Carneiro em Espanha. Existe também uma ampla correspondência, representada por Pessoa, Sá-Carneiro, Buendía e del Valle, onde se produz o verdadeiro encontro entre os ultraístas e os do *Orpheu*.⁶⁶

⁶⁶ PESSOA, Fernando ; “Correspondência” in *Pessoa Inédito*, (coord. e pref. T. R. Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, pp. 180 – 189.

1.3. A Geração de 27 e a *presença*

A 10 de Março de 1927, nasce na pacatez de Coimbra uma folha de arte e crítica, intitulada *presença*, dirigida por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca. Branquinho da Fonseca abandona a folha coimbrã em 1930, juntamente com Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt. O seu lugar no corpo diretivo da *presença* voltará a ser ocupado, no ano seguinte, por Adolfo Casais Monteiro. No verbete “Presença”, Clara Rocha comenta a escolha do título da revista:

[...] Foi Edmundo de Bettencourt quem encontrou o título – um título forte e sugestivo, com um potencial semântico em que se destaca a ideia de existência ou comparência num lugar e num tempo determinados, neste caso num presente enquadrado na modernidade literária.⁶⁷

Presença é efetivamente a revista que sobressai entre muitas outras, não só pela sua continuidade – de 1927 a 1940 saíram 56 números –, mas também por uma intenção de reassumir uma modernidade que parecia ser a da geração de 1915.⁶⁸ No seu artigo intitulado *O Classicismo Modernista de José Régio*, Luís Adriano Carlos afirma que a *presença* tornou possível a realização da revolução modernista, que começara em 1915:

A revolução modernista dera os primeiros passos em 1915 - mas ainda aguardava a sua plena realização, que a *presença* iria consumir de maneira consequente e irreversível, a tal ponto que a literatura portuguesa nunca mais seria a mesma.⁶⁹

A revista coimbrã representou, na cultura literária portuguesa do século XX, uma geração que optou pela arte pura e a liberdade do artista. Embora tenha sido muitas vezes acusada de isolamento e umbilicalismo, a *presença* foi um órgão de abertura ao mundo e às mais diversas culturas, tornando-se num veículo de divulgação, em Portugal, dos nomes mais proeminentes das

⁶⁷ ROCHA, Clara; “Presença” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, (coord. F. Cabral Martins). Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 681.

⁶⁸ Considera-se que a *presença* reassumiu uma modernidade que parecia ser a da geração de 1915, embora haja opiniões contrárias, como a de Eduardo Lourenço no célebre artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português” (in *Tempo e Poesia*, 1ª ed. Lisboa: Gradiva, 2003).

⁶⁹ CARLOS, Luís Adriano; “O Classicismo Modernista de José Régio”, *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, vol.VIII. Porto: FLUP, Porto, 1991, p. 134.

literaturas estrangeiras: russa, escandinava, alemã, inglesa, francesa, italiana, brasileira, e, claro, espanhola. Fernando Jorge Vieira-Pimentel, no seu estudo *Presença: Labor e Destino de uma Geração (1927-1940): Estudos e Ensaios*, sublinha a importância da atividade cosmopolita da *presença*:

[...] a folha coimbrã se converteria num dos mais influentes e duradouros órgãos literários de Portugal. Infatigável divulgadora do pensamento e da literatura estrangeiros, a *presença* desempenhou um papel insubstituível na expansão das fronteiras culturais portuguesas.⁷⁰

Um dos objetivos da *presença* consistiu na abertura de Portugal ao mundo e na valorização de uma arte moderna internacional, através da divulgação das tendências e manifestações da literatura estrangeira. Os autores da revista pretendiam combater o proverbial paroquialismo do panorama literário português. Já a vanguarda se havia empenhado em, nos termos de Fernando Pessoa, “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço, uma arte moderna maximamente desnacionalizada aglomerando dentro de si todas as partes do mundo.”⁷¹ Trata-se de uma literatura nacional permeável ao diálogo com outras literaturas e com apetência para um intercâmbio estético e cultural. Na mesma passagem, Pessoa declara:

Não somos portugueses que escrevem para portugueses; isso deixamo-lo nós aos jornalistas e aos autores de artigos de fundo políticos. Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; nada somos por enquanto, mas aquilo que agora fazemos será um dia universalmente conhecido e reconhecido.⁷²

Na esteira de Pessoa, João Gaspar Simões também se insurge contra um confinante nacionalismo literário, considerando que a obra de arte será “tanto mais original e mais pura quanto mais universal e antagónica a cultura do artista.”⁷³ Acentuando a importância do papel que a cultura universal desempenha na formação de uma personalidade artística, Simões declara que é necessária a europeização da literatura portuguesa:

⁷⁰ PIMENTEL, F. J. Vieira; *Presença: Labor e Destino de uma Geração (1927-1940): Estudos e Ensaios*. Braga: Angelus Novus, 2002, p. 31.

⁷¹ PESSOA; *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 113.

⁷² *Idem*, pp. 120-121.

⁷³ SIMÕES, João Gaspar; “Individualismo e Cultura”, *Presença* nº 5, Coimbra, junho de 1927, p. 4.

Revoltemo-nos, pois, contra esse espírito pretensioso e provinciano do escritor português, que, olhando o mundo do seu ponto mais excêntrico, supõe olhá-lo do próprio centro – dignificando a nossa literatura pela introdução nela dum espírito superior, europeu, compreensivo.⁷⁴

A *presença* impôs a difícil tarefa de tornar a cultura portuguesa participante do contexto da Europa moderna, assumindo-se como veículo de divulgação, em Portugal, dos nomes mais significativos das literaturas estrangeiras até então desconhecidas ou apenas relativamente conhecidas. Neste sentido, um dos seus principais propósitos consistiu em “divulgar entre nós [...] aqueles escritores estrangeiros cuja obra [...] era entre nós caluniada, desconhecida.”⁷⁵ Assim, a partir do nº 12, surge a secção “Correio da *presença*”, com o intuito de registar as novas publicações que iam surgindo, em Portugal e no estrangeiro, disponibilizando ao leitor um guia representativo da atualidade literária internacional. Vieira-Pimentel comenta a diversidade das páginas da revista coimbrã:

Deste desiderato encontram-se inúmeros vestígios, nas páginas da revista, quer através da criação de secções vocacionadas especificamente para esse efeito, quer através de uma regular actividade crítica e ensaística, quer ainda através da abertura das suas páginas à colaboração de artistas estrangeiros.⁷⁶

Também às secções “Crítica” e “Comentário” se confia importante papel na receção e divulgação das literaturas estrangeiras, uma vez que, ao criticar ou comentar os autores e as suas obras, “a *presença* precede inevitavelmente ao recenseamento e apreciação do panorama artístico nacional e internacional.”⁷⁷ A ação cosmopolita e difusora da revista deve-se à atividade crítica e ensaística dos seus colaboradores que, através dos seus estudos e reflexões, “trouxeram para as suas páginas os grandes vultos da literatura internacional.”⁷⁸

⁷⁴ SIMÕES, João Gaspar; “Nacionalismo em Literatura”, *Presença* nº 7, Coimbra, novembro de 1927, p. 1.

⁷⁵ RÉGIO, José; “Uma Opinião do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho sobre a *Presença*”, *Presença* nº 35, Coimbra, março-maio de 1932, p. 19.

⁷⁶ PIMENTEL; *op. cit.*, p. 36.

⁷⁷ NEVES, Márcia Seabra; “A Revista *Presença* e a Consumação de um Projecto de Cosmopolitismo Estético-Literário”, *Limite* nº 5. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011, p. 137.

⁷⁸ *Ibidem*.

Diversos autores internacionais, desde russos a brasileiros, foram questionados e estudados pelos colaboradores da revista. Relativamente à literatura espanhola, destaca-se o importante intercâmbio literário e cultural que a *presença* manteve com *La Gaceta Literária*, de Gimenez Caballero, até esta ter criado, nas suas páginas, uma *Gaceta Portuguesa*, em moldes que desagradaram aos presencistas, instalando-se assim a conhecida polémica entre a revista coimbrã e a madrilena.

Ainda que a *presença* tenha divulgado o nome de numerosos escritores espanhóis, a par das mais destacadas figuras literárias, a verdade é que a atenção atribuída à literatura espanhola não chega a ser suficientemente significativa, tendo em conta a proximidade geográfica e linguística entre as duas culturas. De facto, o ideal presencista apresentava maiores afinidades com a literatura francesa, o que terá levado os espanhóis a acusar os presencistas de olharem exclusivamente em direção a França. Este aspeto, que constituiu um dos motivos de dissensão que alimentaram a referida polémica, é várias vezes mencionado na *presença*, nomeadamente por Casais Monteiro, num longo ensaio sobre Benjamín Jarnés:

Até há pouco, a moderna literatura espanhola era, para mim, uma brumosa paisagem: como acontece à quasi totalidade dos portugueses, que abrem primeiro – às vezes apenas! – os olhos às claridades da França, eu permanecia cego e ignorante diante da Espanha; e não só da moderna: porque da Espanha passada posso dizer o mesmo.⁷⁹

O primeiro a convocar, nas páginas da revista, a literatura espanhola foi João Gaspar Simões, com um estudo de grande fôlego sobre Pío Baroja, desenvolvido ao longo dos três primeiros números da revista. No primeiro ensaio, Gaspar Simões fala da “máscara sombria e clownesca”⁸⁰ do escritor espanhol, que ele equipara a um retrato de Dostoievski, circunscrevendo a aproximação entre o génio peninsular e o russo. No mesmo estudo, Gaspar Simões conclui que o que perdurará da obra de Pío Baroja:

[...] será a qualidade poderosíssima de ressonância que a sua alma lhe transmitiu inconscientemente, não se apartando um instante dela e prestando-lhe todo o apoio da sua sinceridade e da sua originalidade. [...] a meditação ante a figura independente e sincera de Baroja pode servir de estímulo

⁷⁹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Benjamín Jarnés”, *Presença* n° 22, Coimbra, setembro-novembro 1929, p. 9.

⁸⁰ SIMÕES, João Gaspar; “Depois de Dostoievski”, *Presença* n° 6, Coimbra, julho de 1927, p. 2.

para a luta contra a falsidade e esterilidade das letras portuguesas, entregues à vacuidade, à retórica e a um pseudo classicismo sem finalidade alguma.⁸¹

É ainda João Gaspar Simões quem assina no número de novembro de 1928 um ensaio intitulado *Realidade e Humanidade na Arte – a propósito de “La deshumanizacion del arte” de Ortega y Gasset*.⁸² Ao analisar a ideologia de Ortega y Gasset, Simões opta por uma posição conciliatória, alegando ser a arte nem humana, nem desumana – individualista. A despeito de diferenças doutrinárias, Gaspar Simões não esconde a sua admiração pelo filósofo madrileno:

Gasset é uma das mais bem organizadas inteligências da Europa. E a sua *Deshumanizacion del arte* é, para nós, tanto mais valiosa quanto conhecemos a espécie de desprezo e incompreensão que germinam em quási todos os nossos intelectuais e catedráticos perante a arte moderna. [...] Porém [...] Ortega y Gasset interpreta demasiado geralmente certas tendências da arte actual.⁸³

Em Junho de 1937, a *presença* regista a morte de duas das mais notáveis figuras da literatura espanhola: um dos representantes da Geração de 98, Miguel de Unamuno, e Federico García Lorca, que pertencia à Geração de 27. Relativamente ao primeiro, “uma das mais admiráveis e complexas figuras não só da Espanha como de todo o mundo,”⁸⁴ é sublinhado o facto de pertencer “ao número daquelas personalidades extraordinárias que não cabem inteiras em nenhum dos retratos a que se pretenda limitá-las.”⁸⁵ Quanto ao segundo, a *presença* lamenta a modesta divulgação, por parte dos órgãos de imprensa portugueses, da morte de:

Um dos maiores poetas da Espanha contemporânea cuja poesia é daquelas que não perdem nunca o contacto com a terra, com as coisas simples da terra, com a humildade do quotidiano, uma poesia ao mesmo tempo delicadíssima e forte, em que a sensualidade se entrelaça aos jogos duma imaginação,

⁸¹ SIMÕES, João Gaspar; “Contemporâneos Espanhóis: Pío Baroja – III”, *Presença* nº 3, Coimbra, abril de 1927, pp. 4-7.

⁸² SIMÕES, João Gaspar; “Realidade e Humanidade na Arte – a propósito de *La deshumanizacion del arte* de Ortega y Gasset”, *Presença* nº 16, Coimbra, novembro de 1928, pp. 2-4.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Redação da *presença*, “Comentário – Miguel de Unamuno”, *Presença* nº 49, Coimbra, junho de 1937, p. 14.

⁸⁵ *Ibidem*.

que descobre significações e rostos novos às coisas, uma conjugação harmoniosa de frescura, leveza, ironia, melancolia.⁸⁶

A literatura espanhola volta a conhecer um momento de esplendor, quando começa a ter destaque um grupo de poetas com inquietações e gostos estéticos comuns. Esse grupo, também denominado *Generación del 27*, tem como ideal uma nova arte, caracterizando-se em espanhol por lutar por *el arte nuevo*. Os autores de 27 tinham a mesma preocupação estética e, devido ao intenso intercâmbio de experiências e também de estudos, são conduzidos a uma integração de amizade literária, que ultrapassa o tempo: leem os clássicos e consideram-nos como contemporâneos. A respeito desta questão, Antonio Blanch propõe o seguinte pensamento:

Durante los años 1920 -1930 varios escritores jóvenes españoles empiezan a publicar poemas de una manera semejante y nueva en las revistas literarias de la época. [...] Ellos se sienten empujados por un mismo deseo incoercible de pureza y de renovación lírica que les hace acercarse y caminar juntos.⁸⁷

No que diz respeito à referida data “del 27”, não há dúvida de que o acontecimento que mais contribuiu para dar coesão a este grupo foi a celebração, no ano de 1927, do terceiro centenário da morte de Luis de Gôngora. Nessa ocasião começaram as celebrações públicas, dedicando-se ao poeta cordobês ensaios, livros de homenagem, conferências, criações plásticas e também edições críticas.

Na Geração de 27 destacava-se a tendência de tratar com estilo gongorino os temas populares andaluzes e uma preocupação de retorno à tradição literária que se alargava a todos os clássicos. O documento de entrada na tradição literária do grupo foi a primeira edição da Antología preparada por Gerardo Diego em 1932. Gerardo Diego teve uma importante participação nesta campanha com a obra *Antología Poética en Honor de Góngora (1627 -1927)*.

Entre os principais representantes da Geração de 27, encontram-se os nomes de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre e Emilio Prados. Evidentemente, a história literária espanhola conta com outros numerosos escritores, romancistas, ensaístas e

⁸⁶ Redação da *presença*, “Comentário – Federico García Lorca”, *Presença* nº 49, Coimbra, junho de 1937, p. 14.

⁸⁷ HERNANDEZ, Juan Antonio Blanch; *La Poesia Pura Española: Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos, 1976, p. 14.

dramaturgos, pertencentes à Geração de 27, geralmente encabeçada por Max Aub, acompanhado por autores como Fernando Villalón, José Moreno Villa ou León Felipe, e outros mais jovens, como Miguel Hernández. Não podem deixar de ser considerados outros nomes, esquecidos pela crítica, tais como Concha Méndez-Cuesta, poetisa e dramaturga, Juan Larrea, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José Bergamín ou Juan Gil-Albert. No seu estudo *Los Poetas de la Generación del 27*, Miguel de García Posada menciona a “outra” Geração de 27:

Otra generación del 27, según la denominación que le dio uno de sus integrantes, José López Rubio, la formada por los humoristas discípulos de Ramón Gómez de la Serna, es decir, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura y Antonio de Lara, «Tono», los escritores que en la posguerra integraron la redacción de *La Codorniz*.⁸⁸

A Geração de 27, além de contar com um grande número de artistas, destaca-se pela diversidade das áreas de criação dos seus membros. No estudo intitulado *Proyector de Luna: la Generación del 27 y el Cine*, Roman Gubern indica a diversidade da Geração de 27, assinalando os artistas que dedicavam-se às artes visuais:

Se suele olvidar que algunos miembros del grupo cultivaron otras ramas del arte, como Luis Buñuel, cineasta, K-Hito, caricaturista y animador, Salvador Dalí y los pintores surrealistas, Maruja Mallo, pintora y escultora, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Manuel Ángeles Ortiz, Ramón Gaya y Gabriel García Maroto, pintores.⁸⁹

A *Resi*, a Residência de Estudantes de Madrid, que se transformaria em espaço de encontro do provavelmente mais significativo movimento literário espanhol do século XX, recebeu, entre outros, um dos seus representantes, Federico Garcia Lorca, entre 1919 e 1925. Tinha quinze dormitórios, acolhendo certamente uma das iniciativas educativas mais importantes da história da Espanha moderna. Pela *Resi* passaram as figuras espanholas e estrangeiras mais ilustres da época, e conferencistas como H. G. Wells, G. K. Chesterton, Albert Einstein, Marie Curie, Paul Valéry, entre muitos outros.

⁸⁸ POSADA, Miguel de García; *Los Poetas de la Generación del 27*. Madrid: GRUPO ANAYA, S.A., 1992, p. 31.

⁸⁹ GUBERN, Roman; *Proyector de Luna: la Generación del 27 y el Cine*. México: Anagrama, 1999, pp. 53-54.

Nem toda a produção literária de 27 foi escrita em castelhano, pois alguns dos representantes são autores de textos estabelecidos em outras línguas, como Salvador Dalí e Óscar Domínguez, que escreveram em francês ou em inglês. Algumas das criações de Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges ou Francis Picabia, um representante destacável do Ultraísmo, são próximas da estética da Geração.

Geograficamente, a Geração de 27 não pode ser considerada um fenómeno exclusivamente madrileno. O movimento mostra-se-nos como uma constelação de centros criativos estreitamente interligados, espalhados por todo o território nacional. Os mais importantes estiveram concentrados em Sevilha (em torno da revista *Mediodía*), nas Canárias (em torno da *Gaceta de Arte*) e em Málaga (em torno da revista *Litoral*), entre outros que se situaram na Galiza, na Catalunha e em Valladolid.⁹⁰

O movimento foi exposto publicamente desde as primeiras publicações em revistas como *La Gaceta Literaria*, dirigida por Ernesto Giménez Caballero. No seu artigo “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, Joana Matos Frias compara a missão de *La Gaceta Literaria* com a da *presença*:

En 1927, ont été publiés les premiers numéros de *presença* [...], et de *La Gaceta Literaria* — revue officielle elle aussi, mais beaucoup plus à l’avant-garde, de la Génération de 27 espagnole, publiée jusqu’à 1931 —, dirigée par Ernesto Giménez Caballero et actionnée par Ramon Gomez de la Serna. *La Gaceta* a accompli la même tâche que *presença*, en établissant un lien avec les générations modernistes précédentes: dans le cas portugais, celle d’*Orpheu*, dans le cas espagnol, celles de 98 et de 14.⁹¹

As publicações aparecem também em *Cruz y Raya* (1933), dirigida por José Bergamín, em *Litoral*, editada por Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, em Málaga, desde 1926, em *Carmen*, criada em Santander (1927) por Gerardo Diego, no suplemento literário do diário murciano *La Verdad* (1923–1926), editado por José Ballester Nicolás e Juan Guerrero Ruiz, na *Revista de Occidente*, que imprime vários livros do grupo, em *Caballo Verde para la Poesía* (1935), dirigida por Pablo Neruda, e em *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti.

⁹⁰ SALINAS, Pedro; *Antología Comentada de la Generación del 27*, (intr. V. G. de la Concha). Madrid: Espasa-Calpe, 2007, p. 9.

⁹¹ FRIAS, Joana Matos; “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, http://www.lyracompoetics.org/userfiles/file/Joana_Matos_Frias_Cordas_da_Lyra.pdf, 2010, pp. 2-3.

II Ramón Gómez de la Serna e Almada Negreiros no contexto da vanguarda ibérica

2.1. O *ramonismo* na literatura espanhola do início do século XX

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963), “con quien, en plena crisis de los valores simbolistas, empieza la prosa castellana moderna,”⁹² é um dos representantes principais do diálogo artístico ibérico. Ramón, como o próprio preferia ser chamado, é geralmente adscrito à *Generación de 1914* ou *Novecentismo*. De facto, Serna posicionou-se fora de todos os movimentos literários, e foi, sem dúvida, uma das figuras mais deslumbrantes da vanguarda espanhola. Hoje em dia, Serna é mundialmente conhecido pela sua personalidade multiforme. Serna é o inventor das *greguerías*, “un conjunto de apuntes en los que encierra una pirueta conceptual o una metáfora insólita expresada en chistes, juegos de palabras o apuntes filosóficos,”⁹³ autor de numerosos *Ismos*, “una encarnación con el espíritu y la actuación de las vanguardias,”⁹⁴ que caracterizam todo o panorama artístico espanhol da primeira parte do século XX. A extensa obra literária de Serna estendeu-se a todos ou praticamente todos os géneros, entre os quais se destacam ensaios, peças de teatro, novelas, biografias, tanto de outros (Azorín, Valle Inclán) como de si mesmo: a obra *Automoribundia* é a cortina do teatro da criação de Serna, entreaberta pelo próprio.

Ramón Gómez de la Serna nasce em Madrid no final do século XIX : “Nací o me nacieron [...] el día 3 de julio de 1888 [...] en Madrid, en la calle de las Rejas número 5,”⁹⁵ que na realidade era o número sete da rua Guillermo Rolland. No seu ensaio *Mi Amigo Ramón*, José Ignacio assinala a intensidade da produção literária de Ramón Gómez de la Serna:

⁹² BONET, Juan Manuel; *Ramón en su Torreón*. Madrid: Fundación Wellington, 2002, p. 17.

⁹³ SÁNCHEZ, Luis Granjel; *Retrato de Ramón*. Madrid: Labor, 1963, p. 31.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *Automoribundia*, vol. I. Madrid: Guadarrama, 1974, p. 15.

La biografía de Ramón Gómez de la Serna se confunde con el delirio de escribir sin parar y al azar tanto, que Ortega y Gasset le amonestaría amigablemente por su imparable fecundidad literaria. Su biografía llegará a ser su bibliografía una inmensa, desordenada y genial autobiografía literaria.⁹⁶

A primeira obra de Ramón Gómez de la Serna, intitulada *Entrando en Fuego*, é publicada graças à ajuda familiar, em 1905, no ano em que Serna conhece Paris. Com a idade de dezasseis anos, o jovem Ramón entra no mundo literário. Três anos mais tarde, em 1908, Serna matricula-se na Universidade de Oviedo, para continuar os estudos de Direito, atividade que nunca chegaria a exercer. A escolha do curso universitário explica-se pela obrigação moral diante das tradições familiares. Independentemente dessa escolha, quando José Canalejas, “tantas veces ministro y, a partir de 1910, presidente de Gobierno, le propuso ser su secretario particular, contestó: «Sólo quiero ser escritor».”⁹⁷

Ao acabar o curso, Serna parte para Paris onde ocupa a modesta posição de Secretário de Pensões entre 1909 e 1911. De Paris Serna envia numerosos textos à revista literária e social *Prometeo*, que existiu entre 1908 e 1912, “abierta a la juventud intelectual y progresista y fundada precisamente por su padre.”⁹⁸ É em *Prometeo* que Serna publica, em 1909, entre outras traduções literárias, o *Manifiesto Futurista* de Marinetti. A partir da sua primeira colaboração na revista *Prometeo*, a vida de Serna abre-se para diversas relações cosmopolitas com os escritores, pintores e caricaturistas, experiência que lhe fornecerá uma visão interrogadora das artes plásticas, do humor e da literatura. Em 1909, inicia a sua longa relação sentimental com Carmen de Burgos, conhecida como Colombine, escritora, tradutora e jornalista. Desde 1910 até ao ano de 1915, Ramón “logra tejer una inmensa red nacional e internacional, propia de comunicación periodística, entre Madrid, París, Lisboa o Italia, Argentina y otros países de América.”⁹⁹ As primeiras greguerías de Serna são publicadas em *La Tribuna*, em 1912.

A palavra “greguería” significa “gritaria” ou “confusão”. As greguerías foram definidas pelo próprio Serna como “humorismo+metáfora”. Ao analisar as características retóricas da greguería, destaca-se a sua proximidade à metáfora sinestésica, que atribui qualidades adjetivas sensitivas a um objeto que se percebe por um sentido distinto. Também é possível relacionar a greguería com uma certa predisposição barroca do discurso, que os ingleses sintetizam com o

⁹⁶ RAMOS, José Ignacio; *Mi Amigo Ramón*. Buenos Aires: Temas Contemporáneos, 1980, p. 41.

⁹⁷ *Idem*, p. 62.

⁹⁸ BONET; *op. cit.*, p. 60.

⁹⁹ SÁNCHEZ; *op. cit.*, p. 56.

conceito de *wit*. *Wit* é uma forma de “humor inteligente”, uma frase que pode ser escrita ou dita de uma maneira graciosa. Leo Salingar, na sua procura das raízes do *wit*, cita Shakespeare: “Better a witty fool than a foolish wit.”¹⁰⁰

O esquema textual das greguerías deve ser também comparado com o aforismo. Mas, se o aforismo é um provérbio lacónico que encerra um preceito moral, nas greguerías a moralidade cede à força da imagem. As greguerías são a resposta de Serna à velocidade e ao ritmo do tempo que caracterizam o começo do século XX. No prólogo da obra *Greguerías*, que será publicada em 1917, o escritor explica a sua criação: “La greguería es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos.”¹⁰¹

Em 1915, Serna organiza a exposição *Los Pintores Íntegros*, em que são apresentadas obras como as de Marie Blanchard, Diego Rivera ou Luis Bagaría. A exposição revela-se escandalosa para a Madrid da época, que está ainda longe do cubismo. Neste mesmo ano, Ramón inaugura a posteriormente conhecida tertúlia do café Pombo. A tertúlia, que pode ser considerada a principal tertúlia literária espanhola do começo do século XX, foi frequentada por numerosos artistas e acontecia todos os sábados no café Pombo, situado ao pé da Puerta del Sol. O encontro literário contava com a presença de muitos artistas plásticos. Juan Manuel Bonet nomeia os participantes da tertúlia:

Alrededor de Ramón gravitaron José Gutiérrez Solana el pintor de la España negra, que lo retrató presidiendo a los pombianos, Julio Antonio, Miguel Viladrich, Salvador Bartolozzi, Rafael Romero Calvet, Gustavo de Maeztu, María Blanchard, el mexicano Diego Rivera [...], el lituano Jacques Lipchitz [...], el uruguayo Rafael Barradas que vio Pombo como una tartana, la argentina Norah Borges [...], Ramón Acín, Bon, Tono, Isaías Díaz, Maruja Mallo, Ángeles Santos...¹⁰²

Os títulos da bibliografia de Ramón Gómez de la Serna aparecem com uma grande velocidade. Publicam-se greguerías, os livros das prosas breves, obras como *Muestrario*, *El Libro Nuevo*, *Disparates*, *Gollerías*, as biografias. A partir de 1921, o escritor começa a dedicar novelas, ensaios e textos a Madrid. Com o passar do tempo, encara com mais liberdade a sua

¹⁰⁰ SALINGAR, Leo; *Shakespeare and the Traditions of Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press., 1976, p. 245.

¹⁰¹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; “Prólogo” in *Greguerías (Selección 1910-1960)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 51.

¹⁰² BONET; *op. cit.*, p. 74.

própria criatividade, afastando-se das normas sociais vigentes. Ioana Zlotescu, autora de vários estudos dedicados à obra de Ramón Gómez de la Serna, descreve as extravagantes conferências que o escritor organizava:

Sus propias conferencias, en 1923 en el *Gran Circo Americano* de Madrid subido a un trapecio, en 1928 desde el lomo de un elefante, el *Cirque d'Hiver* de Paris, además de otras decenas de conferencias ingeniosas en la *Residencia de Estudiantes* y varias ciudades de España, en la sociedad de *Amigos del Arte de Buenos Aires* y otras ciudades de América, eran un alarde auto paródico frente al tomarse en serio de tantos conferenciantes sin nada novedoso que aportar pero arbolando una aire de insufrible solemnidad.¹⁰³

A única peça de teatro ramoniana, *Los Medios Seres*, que estreia em 1929, em Madrid, não é aplaudida pelo grande público. É com o sentimento de fracasso que Serna parte novamente para Paris, onde, em 1930, é nomeado, junto com Charles Chaplin, entre outros, membro da *Academia de Humor*. De volta à cidade natal, aceita a proposta da *Unión Radio*, que instala um microfone no gabinete de Ramón. A partir daí, são diariamente apresentadas as “greguerías onduladas”. O processo literário efetua-se com a mesma intensidade e a série de biografias e ensaios culmina no livro *Ismos*, “un personalísimo balance de las vanguardias que se sucedían y se superponían en el horizonte de la época.”¹⁰⁴

No mesmo ano, no banquete dedicado a Serna pelo PEN Club em Buenos Aires, o autor conhece na capital argentina a escritora Luisa Sofovich, descendente de um casal russo. Luisita, como a chamava o escritor, parte com Serna para Madrid e torna-se, a partir daí, sua companheira sentimental. A partir do mesmo ano, 1931, Ramón começa a expressar a sua falta de empatia pelo governo espanhol. Incomodado pelos “novos burgueses” presentes no governo, assustado com os assassinatos que antecedem a guerra civil espanhola, Serna encerra a tertúlia no dia 10 de julho de 1934. No mesmo ano, participa na fundação da *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, e um mês mais tarde “Ramón emplea como subterfugio un congreso del *PEN Club* en Buenos Aires para conseguir un preciado pasaporte y salir de España.”¹⁰⁵

¹⁰³ ZLOTESCU, Ioana; *Obras Completas. Ramonismo. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996, p. 214.

¹⁰⁴ BONET; *op. cit.*, p. 181.

¹⁰⁵ RAMOS; *op. cit.*, pp. 84.

Na escala de barco, em Montevideo, diante das perguntas dos jornalistas, Serna hesita em explicitar a sua posição política. Neste sentido, Serna pode ser comparado ao seu fiel admirador Jorge Luis Borges, assumindo-se como apolítico. Esta posição de Serna está na base de estudos de Ioana Zlotescu e Roberto Lumbreras que, a nível sociológico, analisaram a incompreensão pública perante a postura do autor: “Mi obra es por sentimiento de profundo arraigo, que nació conmigo, y no porque haya tomado una u otra posición en la anécdota de la vida, al margen del honor y de la moral burguesa.”¹⁰⁶

No *Ensaio de uma Tipologia Literária*,¹⁰⁷ Jorge de Sena estabelece vinte e dois planos de análise estética formulando uma classificação de “atitudes”. No seu artigo *Poesia e a Filosofia – o Poeta e a Filosofia*, Sena já tinha dado a definição às “atitudes”: “Por atitudes, entendem-se os dualismos: classicismo e romantismo, simbolismo e naturalismo; conteptismo e realismo; etc.”¹⁰⁸ Alguns dos planos indicados aplicam-se à posição político-social do modernista Ramón Gómez de la Serna. Luís Adriano Carlos, no ensaio citado *Fenomenologia da Expressão Literária, Clássico e Barroco em Jorge de Sena*, interpreta os planos distinguidos por Sena. Entre outros, estão “...o plano da situação ético-estética (academicista-modernista), o plano da situação ético-política (reaccionária-progressista).”¹⁰⁹ Em toda a obra de Serna o leitor encontra um discurso básico de resistência diante do poder estabelecido, não necessariamente oposto ao do Governo, mas contrário ao poder das hierarquias. Serna designava o sistema da sociedade por “cultura dos insatisfeitos”: de certa maneira, o escritor ataca a sociedade burguesa ao longo de toda a sua obra. Em 1931, em *Ismos*, numa breve novela intitulada *El Hijo Surrealista*, Serna questiona a necessidade de uma revolução permanente. No prólogo, declara:

A través de todo este libro se me verá en mi interminable posición de rebeldía con un fondo dramático y emocionado, apasionado de la construcción noviestructurada... He sido tiroteado en la vanguardia y he dado el do de pecho siendo en la realidad porvenirista... para mí las academias... siguen siendo los mismos recintos tétricos, llenos de jefes de negociados de la lengua... Claro que toda

¹⁰⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; “Mi autobiografía” in *La Sagrada Cripta del Pombo*. Madrid: Impenta G. Hernández y G. Sáez, 1924, p. 301.

¹⁰⁷ SENA, Jorge de; “Ensaio de uma Tipologia Literária” in *Dialécticas Teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977.

¹⁰⁸ SENA, Jorge de; “Poesia e a Filosofia – o Poeta e a Filosofia”, *Mundo Literário* n.º 55, Lisboa, maio de 1947, p. 3.

¹⁰⁹ CARLOS; “Fenomenologia da Expressão Literária, Clássico e Barroco em Jorge de Sena”, *op. cit.*, p. 213.

la historia de la política, de las religiones, de la filosofía, de la estética, de la retórica, ha sido evitar la eclosión de esta libertad...Debemos adelantar los tiempos a nuestros corazones. Quien no haga esto, no es nadie. Los soviets, ante esta libertad, son unas zapatillas rusas.¹¹⁰

Ramón Gómez de la Serna instala-se na capital argentina e começa publicar os seus textos na imprensa local. A partir de 1940, publica umas breves prosas intituladas *Novicosas*. As suas obras, sempre confessionais, tornam-se crescentemente mais existencialistas. A sua partida definitiva para Buenos Aires, em 1936, faz com que Serna se isole do mundo nostálgico de Madrid. Na capital argentina Serna publica a autobiografia *Automoribundia*. Juan Manuel Bonet assinala que nesta obra Ramón Gómez de la Serna reflete toda uma época e recorda a posição atribuída a Serna por Ortega y Gasset:

De sus años junto al Plata data la que probablemente sea su obra maestra, *Automoribundia* (1948), unas memorias únicas desde su título mismo. En sus “retratos contemporáneos”, resumió parte de lo mucho que sabía sobre una época de la que era uno de los grandes protagonistas, algo que había intuido Ortega y Gasset, que en *La Deshumanización del Arte* (1925) lo había colocado junto a James Joyce y a Marcel Proust.¹¹¹

Nos anos quarenta, Serna regressa, algumas vezes, à terra natal, mostrando-se entusiasmado em preservar os laços culturais com a Pátria. Em 1947, num ato simbólico, doa o quadro *La Tertulia de Pombo* (pintado em 1920 por José Gutiérrez Solana) ao Museu de Arte Moderna de Madrid. Dois anos mais tarde Serna viaja para Madrid e organiza a última tertúlia no Pombo. Durante a visita, o escritor recebe um convite pessoal do General Franco. Em 1959 “el gobierno español le otorga la *Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio*, tres años después Serna gana el *Premio Madrid* de la *Fundación Juan March*. ”¹¹²

Ramón Gómez de la Serna falece a 12 de janeiro de 1963. O seu corpo foi enterrado no Panteão dos Homens Ilustres do Sacramental do São Justo ao lado do seu fiel amigo Mariano José de Larra. No séquito, entre outros, encontrava-se também o escritor Paco Umbral, que tanto louvou o *ramonismo*.

¹¹⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un Apéndice Circense*. Madrid: SEACEX, 2002, p. 102.

¹¹¹ BONET; *op. cit.*, p. 161.

¹¹² ZLOTESCU; *La Literatura Personal de Ramón Gómez de la Serna o la Resistencia al Poder Establecido*, *op. cit.*, pp. 272-274.

O movimento unipessoal chamado *ramonismo* resume, de alguma maneira, a peculiar conceção que teve Serna da realidade. Ioana Zlotescu define o *ramonismo* como um fenómeno literário, mas também social, e relaciona a perceção do mundo ramoniano com o barroco espanhol:

El germen del *ramonismo*, como literatura y también como actitud ante la vida y ante la sociedad, radica en la percepción que tiene el autor de la fugacidad de todo, vanidad de las vanidades, frente a lo cual asume "vivir en la paradoja alternada" del humor y del escepticismo (rasgo que hunde sus raíces en el barroco español y especialmente en Quevedo).¹¹³

Uma das características essenciais do *ramonismo* é descrita pelo próprio Serna em *Ismos* no capítulo chamado “Humorismo”: “La actitud más cierta ante la efemeridad de la vida es el humor, el deber racional más indispensable.”¹¹⁴ Serna costuma explicar que o *humorismo*, que o próprio muitas vezes considerava sinónimo de *ramonismo*, não é um género literário, mas uma forma de comportamento. O *humorismo* converte-se num dos tópicos principais que acompanham a perceção da obra ramoniana. Muitas vezes, o *humorismo* de Serna traz consigo as consequências de um aparente desequilíbrio entre o primeiro e a seriedade geral da sua obra. Na obra *Automoribundia*, Serna recorda uma conferência em que o público sorria a escutá-lo discutindo sobre a morte:

[...] porque sospecha que no hablo en serio. [...] Es difícil escribir y actuar en esas condiciones, y lo mas gracioso es que cuando sobrepaso con la sinceridad y la broma los limites de lo común y acostumbrado, algunos se llaman a engaño y refunfuñan.¹¹⁵

Se quisermos resumir a personalidade multifacetada de Ramón Gómez de la Serna, temos de citar o prefácio de António Ferro, escritor e jornalista português, da obra de Serna *A Ruiva*:

Ramón Gómez de la Serna, acrobata de frases e de ideias, é o grande escritor da Espanha moderna. A sua obra forte, a sua obra que é um circo de palhaços e de jongleurs, é o triunfo barulhento definitivo da nova literatura espanhola. Ramón, artista menino, que ainda não se cansou de pôr

¹¹³ ZLOTESCU, Ioana; “Introducción” in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *El Libro Mudo (Secretos)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 82.

¹¹⁴ GÓMEZ DE LA SERNA; *Los Ismos*, op. cit., p. 360.

¹¹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA; *Automoribundia*, op. cit., p. 279.

brinquedos na árvore de natal da sua Arte, é um dos escritores mais originais do momento, dos mais imprevistos e dos mais raros.¹¹⁶

Nesta passagem, Ferro, o escritor português mais citado nos textos de Serna dedicados a Portugal, consegue destacar a extrema originalidade e a influência da criação de Serna na literatura espanhola da primeira metade do século XX. António Ferro participou em muitos projetos comuns com Ramón Gómez de la Serna. Em 1929 Serna prefacia a edição definitiva da novela *Leviana* de António Ferro que, por seu turno, já tinha prefaciado a mencionada novela de Serna. *A Ruiva* foi publicada em 1923 primeiro em Portugal, e só mais tarde traduzida para castelhano. Carolyn Richmond afirma que este ano, o de 1923, foi o ano “más intenso en las relaciones entre escritores españoles y portugueses vinculados al modernismo y la vanguardia.”¹¹⁷ Richmond sublinha que foi neste ano que Serna publicou a sua novela *La Quinta de Palmyra*, conhecida como uma *sinfonía portuguesa*.

¹¹⁶ FERRO, António; “À Maneira de Prefácio”, (trad. R. G. Perez) in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *A Ruiva*. Lisboa: Novela Sucesso, n.º 21, julho de 1923, *Boletim Ramón* n.º 8, 2004, p. 13.

¹¹⁷ RICHMOND, Carolyn; *Una Sinfonía Portuguesa. Estudio Crítico de la Quinta de Palmyra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 17.

2.2. A vida lusitana de Ramón Gómez de la Serna

Ramón Gómez de la Serna começa a sua coleção de greguerías no início da segunda década do século XX, um pouco antes da sua primeira visita a Portugal, em 1915. Serna chega a Lisboa em companhia da escritora Carmen de Burgos, os dois vivem “una profunda pasión por Portugal y sus escritores, siendo agasajados por Ana de Castro Osório y por Teófilo Braga, entre otros.”¹¹⁸

Uma das primeiras publicações de Serna dedicadas a Portugal aparece em 1916 como epílogo ao livro *Peregrinaciones* da autoria de Carmen de Burgos. Nessa obra são descritas as viagens da escritora pela Suíça, Dinamarca, Suécia, Noruega, Alemanha, Inglaterra e Portugal. No epílogo, Ramón partilha uma grande vontade de conhecer com profundidade o povo português. Sonha, na verdade, conhecer Lisboa, uma cidade cheia de cafés e tertúlias literárias semelhantes às do café Pombo:

Portugal es el verdadero descubrimiento de este viaje de Carmen [...] ¡Qué cafés debe tener Lisboa! ¡Qué “Pombos” con aire transatlántico, con olor a buen café, con cierta presencia de marinos modestos, de habla afable, de ojos grandes y mulatos varoniles y serenos! ¡Qué “Pombos” en los que habrá colgado un cuadro con un barco y con un mar de cola de pescado! Tanto insiste en nosotros esta idea de un “Pombo” acrecentado, que nos parece Lisboa como una ciudad creada salida de un “Pombo” cordial, ubérrimo, sensato, incubado de todo con proporción, bondad y cariño.¹¹⁹

Entre 1915 e 1926, Ramón e Colombine vivem uma década marcada pelo contacto permanente com Portugal. São numerosos os temas e os motivos portugueses nas obras de ambos os escritores. De facto, Ramón Gómez de la Serna pode ser considerado o representante da vanguarda espanhola mais ligado a Portugal. Ao lado de Miguel de Unamuno, Eugenio d’Ors e Adriano del Valle, Serna integra o grupo de autores espanhóis extremamente interessados pelo país vizinho.

Serna conhece Portugal durante as viagens que realiza, e dedica centenas de páginas à terra lusitana, aos seus cafés e escritores. Participa ainda em revistas que antecedem o primeiro Modernismo português e torna-se amigo de alguns artistas lusófonos que também o visitam nas

¹¹⁸ REY, Concepción Núñez; *Carmen de Burgos. Colombine en la Edad de Plata de la Literatura Española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 375.

¹¹⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; “Epílogo” in BURGOS, Carmen de; *Peregrinaciones*. Madrid: Imprenta de Alrededor del Mundo, 1916, pp. 454-458.

tertúlias do café madrileno, no Pombo. A partir de 1918, ano em que Serna publica a sua obra justamente intitulada *Pombo*,¹²⁰ são frequentes os temas portugueses na sua criação. Em *Pombo*, Ramón dedica a Portugal dezenas de páginas em capítulos como “Cartas desde Portugal” ou “Segundo Viaje a Portugal”. As páginas de *Pombo* estão cheias de elogios à espiritualidade dos jovens poetas portugueses e à peculiaridade do fenómeno “saudade”:

La juventud aquí es admirable. Podría compartir nuestras noches de Pombo. Declaman los versos como si llorasen. Están en el momento en que es sólo de iniciados su dignidad espiritual. [...] Existe en Oporto una sociedad editora llamada “Renascença Portuguesa” que edita muchas obras y una bella revista mensual *Aguía*, de la que es director el gran poeta Teixeira de Pascoaes, fundador del movimiento “saudosista” [...] Perdidos, pero frenéticos de inspiración, hay muchos jóvenes de corazón hijo del sol naciente, como Veiga Simões, como Joaquim Correia da Costa, como Mário Beirão, Afonso Duarte, Mário de Sá-Carneiro [...] Fernando de Pessoa, Augusto de Santa Rita, Luís de Montalvor, Silva Tavares, Pedro Menezes, Luis J. Pinto, Augusto Cunha.¹²¹

A passagem citada revela, além da admiração, a proximidade e conhecimento do autor das duas gerações da época, a da *Águia* e a do *Orpheu*. Entusiasmado, o escritor espanhol colabora com os jovens literatos portugueses, até que em 1924 a figura do próprio Serna aparece na obra *O Fulgor das Cidades* do escritor e jornalista Joaquim Manso. Manso, o diretor do *Diário de Lisboa*, recorda no seu livro o encontro madrileno com Ramón, que teve lugar no dia 11 de julho de 1924, no café Pombo. Ramón declara-se um apaixonado pela modernidade, respondendo à pergunta de Manso sobre a orientação literária e artística das novas gerações em Espanha:

Actualmente não existem escolas, sistemas, nem cânones. Ignoro mesmo se há uma linha geral, mais ou menos precisa, no movimento da nossa jovem literatura. Repercutem-se aqui certas correntes moderníssimas estrangeiras. No entanto, não creio na duração da sua influência.¹²²

Não é necessário muito tempo para que Serna se desiluda com a ideia de que Lisboa não é apenas uma cidade cheia de cafés literários. Em *La Sagrada Cripta de Pombo*,¹²³ publicada

¹²⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *Pombo*. Madrid: Imprenta Mesón de Paños, 1918.

¹²¹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *Pombo*. Madrid: Visor, 1999, pp. 417-418.

¹²² MANSO, Joaquim; *O Fulgor das Cidades*. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1924, p. 62.

também em 1924, Serna ainda expõe, com alguma frequência, os detalhes portugueses. Saez Delgado nomeia os artistas lusitanos próximos do autor neste período:

Por sus páginas figuran descripciones de cafés del momento como el *Leão d'Ouro*, retratos literarios de pintores como Guillaume Filipe, fotografías de escritores portugueses como los que aparecen sentados a una mesa del café Martinho (Julião Quintinha, Augusto d'Esaguy, António Ferro y José B. D'Oliveira), fotografías de autores portugueses que visitaron el café madrileño de Pombo (José de Almada Negreiros y Rogério García Pérez).¹²⁴

Em *La Sagrada Cripta de Pombo* Serna descreve o Ventanal, a sua casa portuguesa. O escritor narra ao leitor a sua estadia no Estoril, e descreve como, na companhia de Colombine, constrói a casa dos seus sonhos. Na verdade, o leitor percorre Portugal com Serna até ao momento da venda obrigatória da casa, em consequência dos problemas financeiros. Posteriormente, o Ventanal aparece em muitos livros e discursos de Serna, recordado sempre como o lugar perfeito para um tranquilo retiro, enriquecido graças a uma ampla vista sobre o Atlântico. Foi, aliás, no Ventanal que Serna colocou uma mesa de trabalho de oito metros de comprimento para poder dar resposta a todos os seus correspondentes literários. Entre as novelas criadas e pensadas na casa portuguesa, devem ser mencionadas *El Novelista*, *Cinelandia*, *Falsas Novelas* e a mencionada anteriormente *La Quinta de Palmyra*. Serna descreve a sua vida portuguesa nas páginas de *Automoribundia* nos seguintes termos:

Entonces ese paisaje entre vera mar y estuario, era como un paisaje de reloj, de aquellos relojes cuya esfera aparecía en el cuadro como una pequeña luna. [...] Fija en mí la idea de vivir en aquel recodo y regato del mundo, próximo a España y lejano de ella [...] Mi fe en el porvenir estaba en su perihelio, y en el hotelito ya construido escribo [...] aprendiendo más profundos secretos de la soledad avizora.¹²⁵

Em 1927, no ensaio *Alma Encantadora do Chiado: Da Arte, da Vida, do Amor*, o escritor e diplomata português António de Cértima também descreve a vida lusitana de Ramón Gomez de

¹²³ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *La Sagrada Cripta del Pombo*. Madrid: Imprenta G. Hernández y G. Sáez, 1924.

¹²⁴ DELGADO; *Espíritus Contemporáneos*, op. cit., p. 81.

¹²⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *Automoribundia*, vol. II. Madrid: Guadarrama, 1974, p. 444.

la Serna, que no Estoril “escuta nas pulsações das hélices que demandam o Tejo o ruído da vida cosmopolita e universal e leva depois, através da Europa, o nome lindo de Portugal.”¹²⁶

Nos anos vinte, Serna estabelece relações pessoais com alguns artistas e escritores portugueses. Cria amizade com Almada Negreiros, que se instala em Madrid de 1921 a 1931, bem recebido por Serna e pelos representantes da revista *La Gaceta Literaria*. Serna também se aproxima de José Pacheco. O último, arquiteto e desenhista, é também o diretor da revista lisboeta *Contemporânea*.¹²⁷ Serna publica na *Contemporânea* dois textos¹²⁸ e o discurso proferido no banquete organizado em homenagem ao diretor da revista, no fim de 1922:

José Pacheco ha logrado que su revista pueda estar al lado de las revistas ultra-modernas y hasta se podía decir que lleva a su compañía una cosa que falta en las otras: Salud. Pero lo que ha hecho de más maravilloso *Contemporânea* y su director, su hallazgo, su aportación al movimiento moderno del arte, su misturación original, ha sido el unir el cubismo al rusticismo, el cerrar el círculo, el que de nuevo la cabeza se muerda la cola. Lo inaudito de *Contemporânea* es que ha promovido la unión de lo rústico y de lo ultramoderno y de la pintoresca privanza del espíritu nacional a la más audaz de las novedades. Lo *portugués* que es este movimiento moderno de *Contemporânea* y lo que ha debido chocar en el resto de Europa.¹²⁹

Em 1925, na *Contemporânea*, Augusto d’Esaguy declara que, ao contrário de quase todos os escritores espanhóis, “Ramón Gómez de la Serna, triunfou primeiro em Lisboa e depois em Madrid,”¹³⁰ afirmando no mesmo artigo que muitos dos novos escritores “são discípulos de Gómez de la Serna.”¹³¹ A presença de Ramón Gómez de la Serna na literatura portuguesa da época é denunciada pelas referências à sua figura e à sua obra. António de Cértima define-o

¹²⁶ CÉRTIMA, António de; *Alma Encantadora do Chiado: da Arte, da Vida, do Amor*. Coimbra: Atlântida, 1927, pp. 57-58, *Boletim Ramón* nº 8, primavera de 2004, p. 23.

¹²⁷ RIVAS, Pierre; “A Revista *Contemporânea* e Ramón Gómez de la Serna: Dois Aspectos da Modernidade”, *Encontro entre Literaturas: França-Portugal-Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995, p.113.

¹²⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; “Nuevo Muestrario – Verano 1922”, *Contemporânea* nº 3, julio de 1922; “El Ente Plástico”, *Contemporânea* nº 7, janeiro de 1923.

¹²⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; “Discurso no Banquete da *Contemporânea*”, *Contemporânea* nº 7, janeiro de 1923, *Boletim Ramón* nº 8, primavera de 2004, pp. 9- 10.

¹³⁰ D’ESAGUY, Augusto; “Ramón Gómez de la Serna”, *Contemporânea*, supl. nº 1, março de 1925, *Boletim Ramón* nº 8, pp. 19-23.

¹³¹ *Ibidem*.

como um “fantástico agitador de paradoxos e símbolos decorativos da palavra escrita, parente fidalgo de Max Jacob e Giraudoux, portador do facho mirabolante de Rimbaud.”¹³²

Em 1929, Ferreira de Castro afirma que Ramón Gómez de la Serna não é apenas um dos escritores mais representativos da Espanha contemporânea, “mas sim um dos maiores escritores da Europa actual.”¹³³

¹³² CÉRTIMA; *op. cit.*, pp. 57-58.

¹³³ CASTRO, Ferreira de; *Civilização: Grande Magazine Mensal*, Porto, janeiro de 1929, *Boletim Ramón* nº 8, primavera de 2004, pp. 42-47.

2.3. Almada Negreiros. O perfil múltimodo do artista: o desenhador

Uma das figuras centrais na primeira geração de modernistas portugueses foi José Sobral de Almada Negreiros. Nascido no dia 7 de abril de 1893 em São Tomé e Príncipe, Almada foi um artista multidisciplinar. No prefácio da obra de Almada *Ver*, Lima de Freitas afirma que o percurso artístico de Almada Negreiros é atípico no sentido “em que a sua energia criativa não se concentra em uma, em duas ou até em três formas de expressão artística, mas antes se multiplica e se projecta em todas as direcções.”¹³⁴

A biografia artística de Almada ultrapassa as margens deste trabalho. Podem mencionar-se apenas alguns episódios soltos da sua vida multifacetada. Almada entra jovem na vida artística portuguesa. No ano de 1911 aparecem os primeiros desenhos, em 1913 faz a primeira exposição individual. A arte de Almada desde cedo se apresenta ao mundo com o seu registo algo irónico: a revista em que o artista se estreia em 1911 chama-se *A Sátira*. Se a revista não dura muito, o caminho da criação de Almada acabara de começar. Almada participa no mesmo ano com 90 desenhos na I Exposição dos Humoristas Portugueses. No seu estudo *Almada Negreiros, o Português sem Mestre*, José-Augusto França assinala que é desta exposição que nasce a amizade entre Almada e Pessoa: “Fernando Pessoa escreve uma crítica à exposição. Quando Almada o aborda, responde-lhe que não percebe nada de arte [...] Nasce a amizade.”¹³⁵ Em 1915 Almada participa no projeto de Pessoa e outros artistas portugueses, com importante contribuição para a dinâmica do grupo da revista *Orpheu*, “sendo a sua ação determinante para que a revista não se restringisse à área das letras.”¹³⁶

No mesmo ano, Almada apresenta o seu *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, que compõe por ocasião da estreia da peça de teatro *Soror Mariana Alcoforado* de Júlio Dantas, reagindo às críticas negativas desse conhecido médico e escritor a *Orpheu*. Almada assina o Manifesto com a seguinte nota pessoal: “José de Almada Negreiros/ Poeta de Orpheu / Futurista e / Tudo. 1915.” Curioso, polémico, Almada assume o papel central no Futurismo português, tal como assinala Rui Mário Gonçalves:

¹³⁴ FREITAS, Lima de; “Prefácio” in NEGREIROS, Almada J; *Ver*. Lisboa: Arcádia. 1982, p. 11.

¹³⁵ FRANÇA, José-Augusto ; *Almada Negreiros, o Português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974, p. 19.

¹³⁶ D’ALGE , Carlos; *A Experiência Futurista e a Geração de “Orpheu”*. Lisboa: ICALP, 1989, p. 51.

Se à introversão de Fernando Pessoa se deve o heroísmo da realização solitária da grande obra que hoje se reconhece, ao ativismo de Almada deve-se a vibração espetacular do “futurismo” português e doutras oportunas intervenções públicas, em que era preciso dar a cara.¹³⁷

É importante assinalar a distância que separa, nesses primeiros anos, a sua obra plástica – que se circunscrevia a desenhos de humor, “marcados pela influência de Cristiano Cruz e a pinturas decorativas para a Alfaiataria Cunha em 1913”¹³⁸ – da sua participação na vanguarda artística portuguesa da época, que se realiza na escrita. Declaradamente futurista na criação literária, Almada não se aproxima do movimento futurista nas obras plásticas, os seus desenhos não se identificam com as obras de Umberto Boccioni ou Gino Severini, por exemplo. Posteriormente, o artista abre a sua criação plástica ao cubismo. De qualquer forma, em 1965, numa conferência proferida sobre Amadeo de Souza-Cardoso, “Almada não deixaria de afirmar de modo peremptório: «sempre fui futurista.»”¹³⁹ O futurismo para Almada é uma maneira de eterna procura do novo, do essencial, do puro. Tal como afirma no seu ensaio *O Amigo do Homem por Amor dos Deuses*, Celina Silva, a investigadora da “busca de uma poética da ingenuidade”:¹⁴⁰

Em *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso* (1915), *A Cena do Ódio* (1915) e *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas no Século XX* (1917), o lado demolidor revela-se uma denúncia de falsos valores artísticos, sociais, éticos, implicando a necessidade imperativa de uma nova ordem, pois, para Almada como para Goethe, é do revoltado que emerge o criador.¹⁴¹

O criador, que desde jovem se dedicou fundamentalmente às artes plásticas e à escrita, exerceu a sua atividade no desenho, na pintura, no romance, na poesia, no ensaio, e na dramaturgia, entre outros. Para poder analisar a criação de Almada, devemos focar a nossa

¹³⁷ GONÇALVES, Rui Mário; *Almada Negreiros: O Menino de Olhos de Gigante*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 7.

¹³⁸ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre*, op. cit., p. 36.

¹³⁹ SILVA, Celina; “O Amigo do Homem por Amor dos Deuses”, *Estudos em Homenagem a Ana Paula Quintela*. Porto: Universidade do Porto, FLUP, 2009, p. 161.

¹⁴⁰ SILVA, Celina; *Almada Negreiros — A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

¹⁴¹ SILVA, Celina; “O Amigo do Homem por Amor dos Deuses”, op. cit., p. 162.

atenção numa das áreas da sua atividade artística. Optámos pela referência mais específica à obra plástica, pois é o desenho de Almada que nos interessa particularmente no presente trabalho.

O desenho, na obra de Almada, que não frequentou qualquer escola de ensino artístico e “dedicou-se desde muito jovem ao desenho de humor,”¹⁴² foi a área mais constante. O artista mostra a sua vocação ainda muito jovem, durante a frequência do Colégio Jesuíta de Campolide. Datam dessa época os trabalhos apresentados na sua exposição individual em 1913, onde Almada assinalou a “futilidade das coisas”¹⁴³ sobre as quais se focou nas caricaturas e desenhos humorísticos. A crítica de Fernando Pessoa publicada nesse mesmo ano referia-se já ao “polimorfismo da sua arte.”¹⁴⁴

A simplicidade das primeiras produções evolui para uma “consciência gráfica com possibilidades de originalidade.”¹⁴⁵ Em 1917, a obra plástica de Almada caracteriza-se pela “clareza do poder expressivo da linha sinteticamente elástica e definitiva”¹⁴⁶ que está presente em desenhos desse ano, onde Almada transmite as impressões dos *Ballets Russes* a que assiste em Lisboa. Em princípios de 1919, Almada continua o sonho dos companheiros próximos, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita, ambos falecidos em 1918, e parte para Paris.

A estadia em Paris, que dura dois anos, marca um ponto de viragem. Admirador de Picasso, Almada aproxima-se do neoclassicismo, criando figuras maciças ou arlequins, a que logo acrescenta deformações e deslocções anatómicas, evocativas da vertente surrealista de Picasso. No mesmo período, Almada assimila ainda as descobertas do cubismo sintético. Rui Mário Gonçalves destaca a proximidade de Almada com a obra de Picasso:

Almada aproxima-se assim das vias principais da obra de Picasso no período do pós-guerra, explorando a expressividade das linhas e planos, e através da conjugação frequente de estilos contrastantes que Picasso utilizava separadamente.¹⁴⁷

¹⁴² FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 504.

¹⁴³ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre, op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁴ PESSOA, Fernando ; “As Caricaturas de Almada Negreiros”, *A Águia* nº 3, 1913; *cit. por* FRANÇA; *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961, op. cit.*, p. 125.

¹⁴⁵ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre, op. cit.*, p. 125.

¹⁴⁶ RODRIGUES, António; “Almada, Nome de Architectore” in A.A.V.V. (coord. J. M. Teixeira), *Almada: A Cena do Corpo*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994, p. 36.

¹⁴⁷ GONÇALVES; *op. cit.*, p. 23.

Na década de 1920, de volta a Portugal, Almada segue as tendências atuais na evolução das artes gráficas e recebe encomendas para o café *A Brasileira* e o *Bristol Club*. Para o primeiro, Almada faz em 1925 o *Autorretrato num Grupo*, o retrato coletivo de um encontro num café lisboeta, um daqueles que o artista descreve no romance *Nome de Guerra*, que começa no mesmo ano. No romance de aprendizagem o Almada-escritor, ou Almada-pensador, não deixa de ser o Almada-artista gráfico. No ensaio *O Português sem Mestre*, José Augusto França sublinha a importância da descrição gráfica dos personagens do romance, como a de Antunes na passagem que se segue: “A cara insípida tornara-se aguda e cortante, e tão afiada que tinha dois gumes em cruz, no perfil e nos olhos.”¹⁴⁸

O desenho de Almada está presente na maior parte da sua criação. Almada insere-se também em contextos arquitetónicos que enriquece cuidadosa e equilibradamente. Em todos os espaços arquitetónicos Almada trabalha nas áreas pré-definidas, a intervenção do artista é também a do decorador. Embora não se possa afirmar o mesmo sobre a sua criação nas gares. Raquel Henriques da Silva assim descreve a criação de Almada, que é considerada como uma das melhores pinturas murais em Portugal:

A decoração sobrepôs-se e a arquitetura é estreito corpo para aquela imensa alma que adquire força não apenas pela capacidade de transposição mítica do destino e da história da cidade, mas pelo manejo da linguagem pictórica que, no caso da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, assume o pós-cubismo do momento europeu com um rigor de composição e de uso que lhe garante o estatuto de obra-prima da pintura portuguesa da primeira metade do século.¹⁴⁹

Efetivamente, o conjunto de painéis da Gare Marítima da Rocha é uma espécie de diluição das fronteiras entre pintura e ilustração. Pode-se afirmar que a produção pictórica de Almada culmina na década de 1940 com os murais para as gares marítimas projetadas por Pardal Monteiro, onde Almada realiza “grandes sínteses”¹⁵⁰ de toda a sua pesquisa plástica.

Os investigadores da arte polifacetada de Almada efetuam comparações, transposições e redefinições que não se restringem a uma única área das artes. Assim, Rui Mário Gonçalves, no seu estudo *O Menino de Olhos de Gigante*, aproxima Almada do processo de exploração

¹⁴⁸ FRANÇA; *Almada Negreiros, o Português sem Mestre*, op. cit., p. 91.

¹⁴⁹ SILVA, Raquel Henriques da; “Almada e Pardal Monteiro” in A.A.V.V. (coord. J. M. Teixeira), op. cit., pp. 198-199.

¹⁵⁰ GONÇALVES, op. cit., p. 17.

efetuado por Picasso na pintura, por Diaguilev no bailado, por Stravinsky na composição musical, por Jean Cocteau na poesia e no teatro. Gonçalves explica que muitas vezes as diversas artes que Almada praticou foram-se citando umas às outras e a si próprias, retomando desenhos antigos em novas composições. É este o momento certo para mencionar a conhecida teoria de Almada que o artista desenvolve na escrita, mas transmite em toda a criação, e que Elizabeth Dias Martins sintetizou da seguinte forma:

O significado da igualdade almadiana, $1+1=1$, perseguida e reiterada em toda a obra, formula que se aplicava ao homem e a mulher, ao indivíduo e à coletividade, mas antes de tudo ao homem consigo mesmo, pois a unidade individual, moral e física é o primeiro estágio a ser alcançado no processo de conhecimento, sendo esta a primeira das duas idades da educação do artista estabelecidas por Almada.¹⁵¹

A ideia da unidade, da “coletividade que é também um indivíduo, mas é o indivíduo coletivo, na verdade coletivo e indivíduo”¹⁵² é essencial para Almada. Esta ideia atravessa toda a sua obra. Os protagonistas das suas criações plásticas são sobretudo as pessoas, as mães com os seus filhos, os arlequins, as mulheres do povo. São também os lugares que marcam a vida do artista, a cidade com os seus cafés, os bairros de Lisboa e os seus portos. Em 1957 Almada realiza um grupo de abstrações geométricas, que expõe, no mesmo ano, na I Exposição Gulbenkian e que abrem caminho para a obra mais importante da sua última fase, o painel em pedra gravada intitulado *Começar*, criado em 1968-1969, para o átrio do edifício sede da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. Celina Silva caracteriza a referida obra com as seguintes palavras:

“Começar” (1969) corporiza um “pensamento gráfico” [...] através de códigos geométricos, constituindo um dos pontos mais relevantes da obra na sua globalidade, ao materializar uma espécie de itinerário da “cultura visual” universal, porque europeia, por intermédio de um “pensamento gráfico.” Este trabalho concretiza, em síntese dialéctica, a produção global, onde, desde os anos 20,

¹⁵¹ MARTINS, Elizabeth Diaz; *Almada: A Totalidade através da Arte e da Residualidade*. Ceará: Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Letras, 2010, p. 275.

¹⁵² FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre, op. cit.*, p. 114.

Almade refere, de forma sistemática, a importância da dimensão cognoscitiva inerente àquilo que apelida “visual”.¹⁵³

Na sua obra *Ver*, Almada afirma que Homero era cego “porque a imaginação lhe deu o dom de imitar o que só imaginado se poderá ver.”¹⁵⁴ Nessas palavras se revela, talvez, o pensamento principal de Almada – artista plástico:

Os meus olhos, os espões.../ Já repararam nos meus olhos, não são meus são os olhos do nosso século! Os olhos que furam para detrás de tudo. / Estes meus grandes olhos de europeu, cheio de todos os antecedentes, com o passado, com o presente e o futuro numa única linha de cor, escrita aqui na palma da minha mão.¹⁵⁵

Almada deixa este mundo a 15 de junho de 1970 em Lisboa, no mesmo quarto de hospital de onde umas décadas antes partira o seu companheiro Fernando Pessoa.

¹⁵³ SILVA, Celina; “O Amigo do Homem por Amor dos Deuses”, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵⁴ NEGREIROS, Almada J; *Ver* (pref. L. de Freitas). Lisboa: Arcádia. 1982, p. 234.

¹⁵⁵ SILVA, Celina; “O Amigo do Homem por Amor dos Deuses”, *op. cit.*, p. 162.

2.4. Almada em Madrid

“A Arte não vive sem a pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro,”¹⁵⁶ declara Almada Negreiros numa conferência lida em Dezembro de 1926, no encerramento do Segundo Salão de Outono. Um ano mais tarde, Almada diz na entrevista ao diário *A Ideia Nacional*: “Portugal precisa, para se valorizar, avaliar-se, ir aprender lá fora o sentimento nacionalista.”¹⁵⁷ O último pensamento citado é escrito já de fora de Portugal, pois em março de 1927 Almada realiza a sua segunda viagem de longa duração. Desta vez o destino é a capital espanhola que, juntamente com os seus escritores e tertúlias literárias, acolhe o artista português.

A estadia de Almada em Madrid em nada se pareceu com os dois anos passados anteriormente em Paris. A Cidade das Luzes provocou saudade na alma do artista e inspirou-o à criação de *L'Histoire de Portugal par Coeur*, uma confissão da falta que a Pátria lhe fazia. De volta a Portugal, Almada comentava que o valor das relações artísticas estabelecidas na capital francesa fora pessoal, mas nunca profissional, pois em Paris Almada não teve a sorte de encontrar companheiros de pensamento artístico. Em Madrid, durante os cinco anos da sua estadia, Almada colaborou ativamente na imprensa, realizou murais nos cinemas Barceló e San Carlos, expôs na Unión Iberoamericana desenhos dedicados a Juan Gris e Pablo Picasso, frequentou a Residência Universitária, escreveu peças de teatro, estabeleceu fortes relações pessoais e artísticas, convivendo com os escritores e artistas da época, sobretudo na conhecida tertúlia do café Pombo, organizada por Ramón Gómez de la Serna.

Na capital espanhola, Almada aproximou-se rapidamente dos representantes da vanguarda e menos de três meses depois da sua chegada realizou uma exposição de desenhos nos salões da Unión Iberoamericana, na calle Recoletos. A iniciativa da exposição pertencia a *La Gaceta Literaria*, que pensava assim iniciar uma série ibérica de atividades artísticas semelhantes. Entre os colaboradores de *La Gaceta Literaria* contam-se os nomes de Ortega y Gasset, Luis Buñuel, e o próprio Ramón Gómez de la Serna, entre outros. Foi mesmo Ramón Gómez de la Serna quem acolheu “El Portugués Almada”¹⁵⁸ aquando da sua chegada a Madrid.

¹⁵⁶ MARTINS, Fernando Cabral; “A Cidade Mágica Portuguesa” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre, op. cit.*, p. 103.

O primeiro encontro de Almada com os escritores da capital espanhola é frequentemente lembrado pelos estudiosos da cultura ibérica. No nº 8 do citado Boletim *Ramón*, e no trabalho de José Augusto França *Almada Negreiros, O Português sem Mestre*, menciona-se o mesmo episódio, descrito pelo redator de *La Gaceta Literaria*, António Espina, no seu notável artigo dedicado a Almada, publicado em 1927 no referido jornal:

Cuando Almada Negreiros se presentó en Pombo, con su colección de dibujos, Gómez de la Serna, levantándose de su trono popular ode su taburete imperial, abrió sus brazos y la voz, en una entusiasta y cordialísima bienvenida. Almada, nervioso, alto, sonriente, negreiro de ojos y caballero, almado de inteligencia y simpatía, nos tendió la mano y nos mostró sus dibujos. Esto fue todo. Y fue muchísimo.¹⁵⁹

A receção de Almada na tertúlia, tão frequentada pelo escritor português nos anos seguintes, foi, sem dúvida, um triunfo. Nas tertúlias que começavam aos sábados depois do jantar e duravam, às vezes, até às oito da manhã do dia seguinte, falava-se de tudo, menos de política: essa foi a primeira e a única condição de Serna. Almada, recém-chegado da terra portuguesa, não era diferente na postura perante essa questão. “Abandona os políticos de todas as opiniões: o patriotismo condicional degenéra e suja; o patriotismo desinteressado glorifica e lava,”¹⁶⁰ – tinha escrito Almada dez anos antes da sua viagem.

Almada começa a colaborar em *La Gaceta Literaria* pouco depois da sua chegada à capital espanhola. No número que comemora o primeiro aniversário do jornal, figura o autorretrato do artista português criado em 1919. A ideia de exposição que acontece nos salões da Unión Iberoamericana foi apoiada, promovida e apadrinhada por *La Gaceta Literaria*. No citado artigo de António Espina, “sem dúvida o melhor texto crítico que a obra de Almada desenhador alguma vez provocou,”¹⁶¹, descreve-se as particularidades do desenho de Almada:

El vocabulario gráfico de Almada Negreiros no tiene nada de obscuro ni abstruso. Las *palabras* que le forman son de muy diverso origen, de muy varia calidad y sentido. Hay arcaísmos, barbarismos,

¹⁵⁹ ESPINA, Antonio; “Almada Negreiros”, *La Gaceta Literaria* nº 13, 1 de julho de 1927, *Boletim Ramón* nº 8, primavera de 2004, p. 26.

¹⁶⁰ NEGREIROS, Almada J; *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. Porto: Documentos Literários (Petrus), 1917, p. 19.

¹⁶¹ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre, op. cit.*, p. 104.

neologismos, giros folklóricos, arabescos cultistas, metáforas conceptuales. Léxico rico. [...] Lo primero que cautiva en su obra es la sencillez infantil de la mirada.¹⁶²

O crítico comenta as figuras que observa nos desenhos de artista português e assinala que em todas se nota um acento, um matiz psicológico de muito difícil captação, acrescentando que vê a fisionomia íntima portuguesa no desenho, na cor. O crítico sugere que o “eufemismo” de Almada merece uma atenção especial. Espina indica como Almada:

[...] apura, sensibiliza hasta el límite, deforma con apasionada intención sus anatomías, distribuye con sabia proyección sus sombras, y cuando parece que ya han fijado sus proporciones y sus líneas en una expresión humanista y voluptuosa final, surge, no sabemos por donde, entre los planos y los claroscuros, una cierta vibración de insospechado lirismo.¹⁶³

Espina termina o seu artigo crítico citando a opinião de um companheiro da tertúlia que, ao olhar para as obras de Almada, teria dito que se o artista fosse alemão, seria barroco, e argumentou: “Lo ornamental tira de él con mucha fuerza, y si no sintiese lo esquemático, lo proporcional, latinamente o grecolatinamente, se perdería sin remisión en geometrismos y recargos.”¹⁶⁴ O público madrileno aprecia o contrabalanço entre o valor ornamental e o sentido da estrutura, o abstraccionismo e o decorativismo que se encontram na obra plástica de Almada, o que talvez explique que, à semelhança do que acontecera com Serna, Almada fosse apreciado “em Madrid como nunca pudera sê-lo em Lisboa.”¹⁶⁵

A atividade artística de Almada em Madrid é considerável. Almada colaborava permanentemente na imprensa madrilena, no *El Sol* ficaram numerosos desenhos do artista. Almada inventou e desenhou “historietas”, algumas de humor quase “negro”, escreveu para *ABC*, *Blanco y Negro*, *La Farsa*, *Revista de Occidente*, participou nas publicações das edições da Prensa Gráfica: *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* e *Crónica*, fez decorações universitárias, decorações de três teatros e cinemas. Trabalhou em conjunto com o arquiteto Lozano no Teatro Muñoz Seca, perto da Puerta del Sol, nos cinemas Barceló, na rua do mesmo nome, e o San Carlos na calle Atocha.

¹⁶² ESPINA; *op. cit.*, p. 27.

¹⁶³ *Idem*, pp. 27-28.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre, op. cit.*, p. 105.

Em 1928, Madrid dispõe de uma nova oportunidade de apreciar a realização de uma outra iniciativa artística almadiana. Um pavilhão que representa a “Ciudad Mágica Portuguesa” devia ser construído no âmbito da exposição Ibero-Americana de 1928, mas o projeto acabou por ser montado nas feiras. Os espetadores podiam observar cenas rurais, casinhas, igrejas – isso tudo animado por um motor, que fazia mover as figuras em miniatura. José-Augusto França descreve a visita de Serna ao pavilhão:

Gómez de la Serna visitou o pavilhão aventureiro e lá viu Almada, do alto duma escada de mão, dar um valor “petruskesco” ao frontispício do barracão, arvorar sobre o pátio de entrada palmeiras de nostalgia e dar escape à sua alma de barraquista.¹⁶⁶

Em princípios de 1932, Almada finalmente volta para o seu país natal. O nome de Almada não desapareceu, porém, da imprensa lisboeta enquanto o artista estava fora. A 27 de março de 1928, publica-se no *Diário de Lisboa*:

Ficam, pois, sabendo os admiradores de Almada Negreiros o que ele faz em Madrid: triunfa em absoluto e se não tira maiores lucros do seu franco êxito, é simplesmente pela antiga singularidade de ter temporadas de recolhimento interior, agora no seu *studio* da calle Príncipe, 12.¹⁶⁷

Quatro anos mais tarde, no mesmo órgão de imprensa, aparece a informação:

Almada Negreiros, o admirável artista português que em Madrid triunfou pelo seu modernismo inteligente, chegou a Lisboa há dois dias. Almada Negreiros merece de todos nós uma homenagem que signifique o reconhecimento patriótico dos seus êxitos em Espanha.¹⁶⁸

Em Madrid, Almada Negreiros descobriu na melhor convivência com os artistas espanhóis uma nova dimensão da compreensão criativa que em muito convinha à sua personalidade. Em muito este sentimento de convivência artística se ficou a dever ao anfitrião da

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Diário de Lisboa*, 27 de março de 1928, p. 7, cit. por. FREITAS E MENEZES, Sofia de; “Os Cafés “A Brasileira” (Lisboa) e “Pombo” (Madrid) como Espaço de Sociabilização Pátria sob um Olhar de Gigante - Almada Negreiros”, *Revista de estudios literarios Espéculo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 3.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

tertúlia do café Pombo. Em Madrid, Almada deixou uma etapa importante da sua vida, tal como assinala José-Augusto França:

[...] Ali, em 1928, pela primeira vez descobriu a relação 9/10 num elemento da arquitectura do Tesouro de Delfos e na composição dum vaso de Susa.[...] Ali, também, escreveu duas peças de teatro que se inserem na sua teoria da “Unidade”. [...] E ali, sobretudo, forjou ele uma espécie de consciência ibérica, culturalmente definida com valores líricos de lusitanidade.¹⁶⁹

Em 1927, Ramón Gómez de la Serna publica um artigo em *La Gaceta Literaria*, dedicado ao seu amigo, que intitula “El Alma de Almada”. No artigo, Serna afirma que “Almada Negeiros es el ser impar en medio de la pintura y de la literatura portuguesa, sobre las que salta de trapecio en trapecio.”¹⁷⁰ O trapézio seguramente é o ponto de encontro entre as produções de dois criadores, pois em Madrid nasce uma intensa e permanente colaboração artística que tomou forma em cerca de sessenta crónicas e contos de Ramón, ilustrados por Almada. As ilustrações de Almada para as colaborações de Ramón nas revistas *La Esfera* e *Nuevo Mundo* são um conjunto de notável unidade de espírito de dois artistas ibéricos que criavam como se a vida fosse isso mesmo, um poema ou um desenho: “O desenho é o nosso entendimento a fixar o instante,”¹⁷¹ proclamaria Almada numa das suas conferências de Madrid.

¹⁶⁹ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre*, op. cit., pp. 106-107.

¹⁷⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; “El Alma de Almada” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; op. cit., p. 21.

¹⁷¹ MARTINS, F. C.; “A Cidade Mágica Portuguesa” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; op. cit., p. 17.

III Serna e Almada: o encontro

3.1. *Marginálias*, a expressão do pensamento comum na vanguarda ibérica

A amizade que nasce entre Serna e Almada fortalece-se a cada encontro. “El Alma de Almada”, o artigo que Serna escreve e dedica ao seu amigo, é publicado em *La Gaceta Literaria* em 1927, ainda antes da chegada do artista português a Madrid. O primeiro momento de aproximação pessoal entre os dois acontece durante a segunda estadia de Serna em Portugal, que dura de 1924 a 1926. Esse laço pessoal terá sido um dos motivos da viagem de Almada a Madrid, em 1927. A obra gráfica de Almada Negreiros, realizada durante o “período espanhol”, foi publicada nos periódicos *ABC*, *Blanco y Negro*, *La Gaceta Literaria*, *La Esfera* e *Nuevo Mundo*, entre outros. Os três últimos apresentam uma intensa colaboração com Ramón Gómez de la Serna. O resultado dessa colaboração foi a publicação de um volume que revela um pensamento comum da vanguarda ibérica e que une o grande escritor espanhol e o artista português, pintor exímio, o “ser impar en medio de la pintura y de la literatura portuguesa...”¹⁷²

Fala-se da edição bilingue e fac-similada de *Marginálias*,¹⁷³ onde se reúnem as crónicas e os contos de Ramón Gómez de la Serna, ilustrados por Almada Negreiros, para os periódicos *Nuevo Mundo* e *La Esfera*, com prólogos de Juan Manuel Bonet e de Fernando Cabral Martins. A co-edição bilingue, com tradução para português de José Colaço Barreiros, foi publicada em 2006 pela editora lisboeta Assírio & Alvim e a Bedeteca de Lisboa.

A edição de *Marginálias* partiu da exposição *El Alma de Almada, el Impar: Obra Gráfica 1926-31*, organizada no Palácio Galveias pela Bedeteca de Lisboa em maio de 2004, e comissariada por Luís Manuel Gaspar e João Paulo Cotrim. A obra revela o contato entre as ilustrações de Almada “numa fase crucial da sua afirmação”¹⁷⁴ e a criação literária de Ramón Gómez de la Serna.

¹⁷² GÓMEZ DE LA SERNA; “El Alma de Almada”, in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 21.

¹⁷³ GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*

¹⁷⁴ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre, op. cit.*, p. 101.

O título da obra vem da revista *Nuevo Mundo*, uma vez que a secção que dirigia Serna na revista se chamava *Marginália*. O título também pode ser justificado pelo conteúdo dos textos recolhidos na obra, e pela forma que atribui Serna à sua criação, constantemente ilustrada por Almada. Os cinquenta e oito textos são compostos em forma de reflexões, apontamentos, pensamentos filosóficos ou humorísticos, observações da vida quotidiana: são umas *marginálias*, notas soltas, apontadas no caderno de um escritor.

Os contos e as crónicas foram publicados em *Nuevo Mundo* e *La Esfera* entre 1928 e 1929. A edição está dividida em duas partes: a primeira contém os textos que foram publicados na revista *La Esfera*, a segunda apresenta as crónicas e os contos de *Nuevo Mundo*. A parte inicial do livro oferece os textos escritos na língua original, a tradução para português segue na segunda parte. Os prólogos de Juan Manuel Bonet e de Fernando Cabral Martins são também traduzidos para português e espanhol, respetivamente.

Cada texto é apresentado numa página individual ou em duas páginas seguidas; os textos de Serna, sempre acompanhados pelas ilustrações almadianas, têm, muitas vezes, forma de artigos periódicos. Assim, como um artigo jornalístico se complementa pelas fotografias que o seguem, poder-se-ia dizer que não seria possível compreender na íntegra o conteúdo das crónicas recolhidas em *Marginálias*, sem recorrer ao ilustrador-Almada que transmite o efeito pretendido. Os géneros dos textos, que descobrem as preocupações comuns e revelam as linhas de pensamento convergentes de Serna e Almada, variam entre os contos humorísticos, crónicas e alguns ensaios. De certa forma, os textos de *Marginálias* podem ser comparados aos contos humorísticos de Tchékhov, que destriça através de humor as misérias e as injustiças da sociedade, concluindo os seus contos com um pensamento moral ou filosófico.

As raízes simbolistas, a proximidade do Futurismo, a importância que os artistas atribuem ao humor, são os pontos de encontro que fazem possível a sensibilidade artística na colaboração de Serna e Almada. Os textos não respeitam qualquer ordem temática: os temas, surpreendentes e variados, são misturados. A posição dos textos na obra *Marginálias* respeita a ordem cronológica em que as crónicas e os contos foram publicados em *La Esfera* e *Nuevo Mundo*. A composição da “antologia” dos contos e crónicas apresenta assim um amplo panorama temático. Ao tentar generalizar e definir a orientação das crónicas, pode-se destacar o motivo da cultura da cidade moderna.

Os temas e os motivos de *Marginálias* variam, Serna revela as regras e as particularidades dos novos tempos que estão a chegar depressa. A responsabilidade que assume Almada, que interpreta fielmente as preocupações e as mensagens de Serna, é maior que a de um ilustrador vulgar. Almada-desenhador é um fiel companheiro de Serna, tal como afirma Cabral

Martins no seu prefácio *A Cidade Mágica Portuguesa* que, a seguir ao texto de Juan Bonet, abre *Marginálias*:

Nesta amizade tudo é possível, o humor como crítica, o non-sense como provocação, a ilusão como chave de entrada para um mundo inesperado. [...] Neste diálogo de vanguardas, Gómez de la Serna faz com Almada um tandem necessário.¹⁷⁵

A imagem em *Marginálias* é essencial, as ilustrações de Almada são a chave para a compreensão dos textos. Uma nova expressão poética comum que nasce desta criação transmite a sensibilidade vanguardista que tanto aproxima os dois artistas. Desde a sua chegada a Espanha, Almada, com a importante ajuda de *La Gaceta Literaria*, expõe os seus desenhos. Cabral Martins afirma que é “por esta altura que a capacidade de Almada como desenhador se atinge plenamente, tanto que em Madrid profere uma conferência, intitulada *El Dibujo*.”¹⁷⁶

Almada, escritor e artista plástico, representa um antigo diálogo que existe entre a literatura e a pintura. Esta relação encontra-se presente no mundo artístico desde a Antiguidade greco-latina. Luís Adriano Carlos, no seu prefácio à *Obra Poética* de Saúl Dias, menciona a significativa, neste contexto, *Poética* de Aristóteles, e afirma que “Aristóteles [...] estabeleceu o primado da forma desenhada [...] sobre a aplicação das mais belas cores na pintura, análogos aos caracteres e aos elementos.”¹⁷⁷ O problema da relação entre as duas artes e a superioridade de uma delas tem sido alvo de abordagens em diversos tratados.

O desenho, que é uma área do conhecimento transversal a diversas atividades, artísticas ou técnicas, interessa-nos particularmente no âmbito do presente trabalho. No começo do século XXI, Alberto Carneiro, artista plástico e escultor português, chamará o desenho de “forma de expressão que sintetiza melhor a nossa relação com o mundo, [...] e permite-nos, com a elaboração mental, o desenvolvimento de ideias.”¹⁷⁸ A história do desenho acompanha tanto a história da arte, da arquitetura e do *design*, como o desenvolvimento das engenharias; o desenho é conotado numas áreas com o simbólico, e noutras com a cientificidade geométrica.

¹⁷⁵ MARTINS, F. C.; “A Cidade Mágica Portuguesa” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ CARLOS, Luís Adriano; “Pintura e Poesia na Mesma Pessoa” in DIAS, Saúl; *Obra Poética*, Porto: Campo de Letras, 2001, p. 16.

¹⁷⁸ CARNEIRO, Alberto; “O Desenho Projecto da Pessoa” in *Os Desenhos dos Desenhos: na Nova Perspectiva sobre Ensino Artístico*. Porto: Universidade do Porto, 2001, p. 34.

Embora o desenho se tenha expressado como a atividade de representação do mundo natural tanto na Grécia, como em Roma, a sua relevância como processo de representação propriamente dito foi reconhecida a partir do Renascimento. O desenho, que foi “mais próximo da geometria e da natureza eidética do intelecto,”¹⁷⁹ encontrava-se, segundo Adriano Carlos, numa destacável soberania, “[...] até defrontar a emergência do *splendor* cromático na disputa que opôs as escolas florentina e veneziana pelos finais do século XV.”¹⁸⁰ O desenho que representa a teorização e registo dos processos, transforma-se no diálogo entre a arte e a ciência. A representação do real a partir das regras da geometria, que foi possível através da “descoberta” da perspetiva cónica linear, transforma o desenho no meio essencial da comunicação dos objetos que está na origem do pensamento científico moderno.

Em Portugal, no século XVIII, o conhecimento – e a aplicação – do desenho foi considerado pelo escultor Joaquim Machado de Castro uma das mais úteis atividades. No seu *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*,¹⁸¹ Castro afirma que o conhecimento e a aplicação do desenho devem dirigir-se com bom gosto e na imitação da natureza. Diversas áreas científicas, como a medicina, a geografia e a história natural, entre outras, eram, segundo o escultor, inseparáveis do desenho.

No pensamento citado anteriormente, outro escultor português, Alberto Carneiro, afirma que o desenho “permite-nos, com a elaboração mental, [...] a descoberta do que ainda desconhecemos de nós mesmos.”¹⁸² A posição de Carneiro pode ser aplicada à sensibilidade dos desenhos almadianos, presentes em cada página de *Marginálias*, que, além de executar a sua função ilustrativa, revelam a personalidade do autor.

Se transferirmos a nossa atenção para a relação entre o desenho e as publicações literárias ou periódicas em Espanha no começo do século XX, observamos uma grande proximidade. Já no final do século XIX a imagem goza de uma destacável importância nos jornais e nas revistas. O desenvolvimento técnico, que se torna evidente neste período de tempo, transforma o conceito da imprensa ilustrada. Se no primeiro terço do século referido as imagens executam a função unicamente decorativa, o desenvolvimento técnico transforma a ilustração num importante

¹⁷⁹ CARLOS; *Pintura e Poesia na Mesma Pessoa*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ CASTRO, Joaquim Machado de; *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*. Lisboa : António Rodrigues Galhardo, 1788.

¹⁸² CARNEIRO; *op. cit.*, p. 34

complemento do texto. A imagem que acompanha o texto começa por ser considerada uma criação original de carácter informativo e transforma-se no que hoje se conhece como a imprensa gráfica.

A imprensa gráfica contribuiu de uma maneira considerável na formação da imagem icónica das mudanças sociais que ocorrem nas primeiras décadas do século XX. O predomínio da imagem está na origem de elementos principais que marcam este período: em primeiro lugar, há um aumento significativo de desenhadores que encontram uma maneira inovadora da criação e por outro lado, destaca-se a popularização do desenho que goza de uma excelente receção e cuja influência é evidente na sociedade. Na sua tese doutoral *Estudio Global de la Obra de Serny (1908-1995): Dibujo, Pintura, Diseño y Grabado*, Begoña Summers de Aguinaga atribui a posição central ao desenho humorístico e assinala a importância das revistas infantis:

En estos años surge el periódico infantil, que se desarrolla con una presencia destacada de la imagen. En este sentido, son los dibujantes los responsables de la renovación estética que conoce en las primeras décadas este tipo de publicaciones, que darán paso al tebeo o cómic.¹⁸³

Nos primeiros anos do século XX, segundo a autora da tese, aparecem numerosas publicações periódicas em que os desenhadores e os escritores “encuentran un camino donde desarrollar su trabajo, convirtiéndose en verdaderos cronistas de su época.”¹⁸⁴ Begoña Summers de Aguinaga destaca as revistas *Madrid Cómic* (1880), *Blanco y Negro* (1891), *Nuevo Mundo* (1894) e *La Esfera* (1914), “as cuales suponen una auténtica revolución y un punto de referencia para las revistas de este tipo que se crearán después.”¹⁸⁵

A revista *Nuevo Mundo* foi fundada pelo escritor e político José del Perojo e o jornalista Mariano Zabala, e lançada em 18 de janeiro de 1894 com o subtítulo “Crónica General de la Semana”. Em março de 1915 *Nuevo Mundo*, já conhecida no estrangeiro, une-se à *Prensa Gráfica Española* e permanece à venda até 1933. O *Nuevo Mundo* ofereceu várias secções dedicadas a diversos destinatários de todas as idades. A secção que gozou de maior interesse público intitulava-se *La Semana Humorística*, podendo-se encontrar nas páginas desta secção o humor em todas as suas formas: literárias e gráficas com a ajuda das criações dos desenhadores

¹⁸³ AGUINAGA, Begoña Summers de; *Estudio Global de la Obra de Serny (1908-1995): Dibujo, Pintura, Diseño y Grabado*. Madrid: UCM, 2007, p. 41.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

e escritores nacionais ou internacionais, bem como a recolha de ilustrações cómicas retiradas da imprensa internacional.

La Esfera apareceu no dia 3 de janeiro de 1914 com o subtítulo “Ilustración Mundial”, quase duas décadas mais tarde. A revista foi dirigida pelo jornalista e desenhador Francisco Verdugo Landi e teve Mariano Zabala, o fundador de *Nuevo Mundo*, como gerente. Desde a sua criação, *La Esfera* deu preferência à imagem, destacando-se, ao utilizar fotogravuras para a reprodução das ilustrações e fotografias e pela grande qualidade técnica. *La Esfera* aumentou o seu poder sugestivo oferecendo as ilustrações e a tipografia num formato superior ao dos outros semanários. A revista formava parte da *Prensa Gráfica*, juntamente com *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* e *Por Esos Mundos*, apareceu nos quiosques todos os sábados durante dezoito anos, até 1931. *La Esfera* apresentava diferentes secções: arte, literatura, poesia, teatro, notícias, fotografia, geografia, moda, humor, e a partir de 1924, publicidade e cinema. Na tese citada, Begoña Summers de Aguinaga assinala o grande número de colaboradores artísticos de *La Esfera*:

Una nota peculiar de *La Esfera*, que nos muestra el interés especial que mantuvo por el arte, durante sus casi dos décadas de vida, es la lista interminable de dibujantes y pintores que pasaron por sus páginas: más de seiscientos, entre los que se incluían artistas extranjeros.¹⁸⁶

Os desenhos na revista exerciam tanto a função das criações independentes, como a de acompanhamento dos contos, das crónicas ou da poesia. Em muitos casos, a revista alterava a ordem da relação habitual entre o escritor e o seu ilustrador: em vez de oferecer o texto ao desenhador para que o artista criasse uma impressão que complementasse a história ou poesia, eram os desenhos que se apresentavam aos escritores.

A figura de Nicolás María de Urgoiti é fundamental no contexto da imprensa ilustrada no começo do século XX. Urgoiti foi o fundador dos diários *El Sol*, *La Voz* e da sociedade *Prensa Gráfica* que estava encarregada de editar *La Esfera*, *Mundo Gráfico* e *Nuevo Mundo*, “revistas muy prestigiosas tanto por la calidad de los contenidos como por el cuidado en las reproducciones y por el diseño de sus páginas.”¹⁸⁷ A função dos desenhos publicados nas revistas foi também comercial. Ramón Gómez de la Serna, na sua obra *Isomos*, assinala que a revista *Arte Joven* em que Picasso ocupava a posição de diretor artístico, só se podia imprimir graças a “un tal señor

¹⁸⁶ *Idem.*, p. 59.

¹⁸⁷ PÉREZ, Carlos; “Grafistas. Diseño Gráfico Español 1939 – 1975”, *Experimenta*, Madrid, novembro de 2011, p. 1.

Soler, revendedor del Cinturón Eléctrico en Madrid.”¹⁸⁸ Segundo Serna, as vendas de um aparelho inovador, bem ilustrado na revista, salvaram a existência da mesma.

Nas primeiras décadas do século XX os ilustradores mais reconhecidos dos artigos, contos, e também das capas das revistas e dos livros foram Salvador Bartolozzi, Federico Ribas, K-Hito, Rafael de Penagos, Arturo Ballestar, Luis Bagaría entre outros. No seu artigo *Grafistas. Diseño Gráfico Español 1939 – 1975*, Carlos Pérez escreve sobre a atividade dos ilustradores espanhóis:

Muchos de ellos evolucionaron hacia el art déco, que se estaba imponiendo internacionalmente a partir de una adecuación “amable” de fórmulas cubistas, futuristas, expresionistas y constructivistas, pero habían iniciado su trayectoria en las postrimerías del art nouveau y habían seguido las pautas estéticas de los ilustradores de la revista humorística alemana *Simplicissimus* o de la francesa *L’assiette au beurre*.¹⁸⁹

São importantes na lista dos ilustradores espanhóis os nomes dos artistas estrangeiros, residentes em Madrid nos anos vinte, vinculados geralmente à vanguarda e a Ramón Gómez de la Serna. Almada Negreiros ocupa a primeira posição nesta lista. Durante a mencionada conferência *El Dibujo*, Almada refere-se ao desenho como o vocabulário do artista. O discurso da conferência foi publicado na *Ideia Nacional* de Lisboa, em 1927. Nele, Almada diz que “tudo o que contém a clareza de entendimento tem a função do desenho.”¹⁹⁰ O desenho é então para Almada mais do que uma descrição ou representação do mundo, é um conhecimento que reflete o mundo. O artista sente uma necessidade de ilustração que parece “ocupar muito do seu espaço vital, com as «historietas» gráficas, as capas de livros, ou, na parceria que formou com Ramón em várias colunas de imprensa.”¹⁹¹

Durante a sua estadia em Madrid, Almada exprime a vontade de ser popular e moderno, o que vai ao encontro da descrição que dele faz o próprio Serna, num artigo intitulado “Ciudad Mágica Portuguesa”, publicado no diário *El Sol*. Serna, ao lembrar-se da feira montada por Almada, chama o português de “dibujante subido en la escalera de los decoradores de feria,” e

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ PÉREZ; *op. cit.*, p. 3.

¹⁹⁰ NEGREIROS Almada J; “O desenho”, *A Ideia Nacional: Revista Política Bi-semanal*, (dir. H. C. Filho), Lisboa, 1927.

¹⁹¹ MARTINS, F. C.; “A Cidade Mágica Portuguesa” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 18.

ainda acrescenta que Almada, “ha dado valor «petruskesco» al frontispicio del barracón, como enarbolando sobre el zaguán de entrada palmeras de nostalgia y dando escape a su alma de barraquista.”¹⁹²

Os motivos circenses na criação de Serna e Almada representam o ponto de encontro mais evidente entre o escritor espanhol e o desenhador português. O desenho de Almada evolui para o “abstracionismo geometrizar,”¹⁹³ isso pode-se observar através das séries temáticas na sua criação, como as personagens de *Comedia dell'arte*, os palhaços, os arlequins. O circo, que é um motivo especial para um jogo de palavras e ideias tanto para Almada, como para Serna, ultrapassa as fronteiras da criação de cada um dos artistas e penetra nas suas vidas. Serna chama Almada de um “ser impar en medio de la pintura y de la literatura portuguesa, sobre las que salta de trapecio en trapecio.”¹⁹⁴ Na obra de Serna, o circo é um dos motivos principais. O circo inspira Serna pelas atuações e performances, sendo conhecida a história da conferência que organizou Ramón em cima dum elefante. Os motivos circenses na criação de Serna e de Almada, a extravagância no comportamento e a maneira particular de percepção do mundo refletem uma certa estética modernista.

Marginálias, sendo de alguma maneira um espelho do seu autor e do seu ilustrador, é uma mistura do humorístico com o ridículo e o triste. A filosofia de *Marginálias* leva-nos à ideologia expressionista que deforma a realidade para transmitir de forma pessoal a natureza e o ser humano, e opta pela expressão de sentimentos. Os textos circenses em *Marginálias* fazem lembrar o objetivo do expressionismo no cinema, que era criar um quadro totalmente unificado, que aumentaria o impacto emocional da produção sobre a audiência. O circo em *Marginálias* funciona como uma certa e trágica metáfora da vida humana. O único texto de *Marginálias* composto de greguerías, publicado em *Nuevo Mundo*, intitula-se justamente “El Circo”. Sabemos deste texto que “el equilibrio que hace el oso sobre la bola, es el mismo que hacemos todos los días sobre el globo terrestre,”¹⁹⁵ ou “cuando los trapezistas se agarran por las manos en el aire, dan un aperto de mano de verdaderos náufragos, verdadero saludo de cortesía sobre los

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ FERREIRA, Ermelinda; “Engomadeira, Saltimbancos e Quadrado Azul: a Narrativa Plástica de Almada Negreiros no Primeiro Modernismo Português”, *Revista Signótica da Universidade Federal de Goiás* nº 12, Goiás, janeiro de 2000, p. 69.

¹⁹⁴ GÓMEZ DE LA SERNA; “El Alma de Almada” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “El Circo”, in *op. cit.*, p. 58.

abismos.”¹⁹⁶ Através das metáforas circenses Serna e Almada conseguem demonstrar que a única possibilidade de perceber a magia desta vida esconde-se nos truques dos ilusionistas. Almada compartilha esse interesse ramoniano, sendo que o tema do circo está muitas vezes presente tanto nos seus desenhos, como na sua criação literária. Bonet assinala a atração que sentia Almada pelo mundo circense:

A Almada [...] le atraía la carpa, lo podemos deducir no solo de las ilustraciones para esa página, sino de otras coetáneas – *Estampa de circo*, y *Ecuyère* – para *Blanco y Negro*, y de los numerosos payasos y saltimanquis que, en ocasiones con ecos picassianos, poblaron siempre su obra pictórica.¹⁹⁷

É importante mencionar neste contexto o conto de Almada intitulado *Saltimbancos* (*Contrastes Simultâneos*),¹⁹⁸ de 1916, publicado em 1917 na revista *Portugal Futurista*. O conto apresenta uma particular proximidade entre a descrição literária e o desenho. A figura central em *Saltimbancos* é uma jovem chamada Zora, uma artista de circo. No primeiro dos três blocos narrativos do conto dispõem-se soldados de cor cinzenta em frente de um picadeiro amarelo, que é o local dos exercícios de equitação do quartel e a área central do circo, onde se exhibe o espetáculo dos saltimbancos. É destacável o poder visual da descrição literária do conto. Parece que os instrumentos linguísticos de Almada são as cores – cinzento e amarelo no bloco narrativo citado, azul e verde no que vem a seguir e vermelho no último. Ermelinda Ferreira destaca a visualidade nas posições da protagonista e assinala as “manifestações expressivas da percepção” de Almada:

Corte para as imagens sucessivamente vistas pela menina de cabeça para baixo e em posições inusitadas, conforme os movimentos e as inclinações do seu corpo durante as cambalhotas; e da menina vista pela platéia. [...] Daí a importância crucial das três exóticas narrativas mencionadas, como manifestações genuinamente expressivas da percepção de Almada Negreiros do momento modernista europeu e de suas estratégias de ruptura dos critérios de representação, postas em prática sobretudo pela pintura.¹⁹⁹

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ BONET; “Ramón-Almada, al Alimón” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁸ NEGREIROS, Almada J; *Obras Completas. I. Poesia, II. Nome de Guerra, III. Artigos no Diário de Lisboa, IV. Contos e Novelas, V. Ensaios, VI. Textos de Intervenção, VII. Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

¹⁹⁹ FERREIRA; *op. cit.*, p. 83.

Saltimbancos funciona, neste caso, como um exemplo demonstrativo de visualidade da criação literária de Almada que leva à legibilidade dos seus desenhos.

O artigo de Juan Manuel Bonet intitulado “Ramón-Almada, al Alimón” abre a edição de *Marginálias*. As principais razões da realização da mesma devem-se à semelhança da visão artística de Ramón e Almada. A criação dos dois, segundo Bonet, transmite desde o primeiro momento a ideia de que o humor é um aspeto sério da vida humana. Entre todos os ismos inventados por Serna, o *humorismo* sempre ocupou um lugar especial. *Humorismo* nunca foi considerado pelo autor como um género literário, mas sim, como uma filosofia vital que Serna identificava consigo mesmo. O centro da vasta criação literária de Serna foram as greguerías, que o mesmo definia como “metáfora + humor”. Anteriormente tínhamos comparado as greguerías com os aforismos e o conceito de *wit*. Na sua tese intitulada *Estética do Humor no Conto “O Kágado”, de Almada Negreiros*, Maria Teresa de Mascarenhas Saraiva analisa o humor na criação literária de Almada. A autora da tese destaca precisamente a proximidade do humor “intelectual” almadiano com o conceito inglês de *wit*, e assinala a elaboração de humor na criação de Almada:

[...] não se tratando [...] de um fenómeno humorístico espontâneo, de um humor acessível ou popular, mas resultante de uma construção elaborada, quase sarcástica, com finalidades críticas, afigura-se como um humor demonstrativo de um certo *wit*, o qual, relacionado com uma espíritosidade e pautado por um cinismo, implica uma noção de superioridade, quer por parte do leitor, quer por parte do narrador.²⁰⁰

Almada não procura ilustrar os textos de Serna, interessa-lhe sim mostrar o que o escritor guarda entre as linhas, o que esconde nas metáforas: o objetivo principal desta ilustração dos textos é a reflexão sobre os textos de Serna. Almada acompanha o escritor atentamente com os seus desenhos de “humorista experiente,”²⁰¹ demonstrando ao leitor a atualidade dos temas questionados por Serna.

No seu artigo “Ramón-Almada, Al Alimón”, Juan Manuel Bonet procura a natureza dos motivos que levaram à reunião dos textos, apontando desde logo, além da similaridade dos interesses de Serna e Almada, as suas inquietudes e preocupações.

²⁰⁰ SARAIVA, Maria Teresa de Mascarenhas; *Estética do Humor no Conto “O Kágado”, de Almada Negreiros*, Porto: Universidade do Porto, FLUP, 2010, p. 10.

²⁰¹ FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre, op. cit.*, p. 102.

Em primeiro lugar, está a cidade, que no caso de *Marginálias* é Madrid. Viajados, Serna e Almada já tinham vivido em Paris e procurado a harmonia e inspiração nos países ibéricos. Serna, como bem se sabe, encontra o lugar perfeito para a criação no Estoril. Almada, por outro lado, vive a Madrid que desenha nas páginas de *Marginálias*. Juntos, Serna e Almada revelam uma Madrid poética, Madrid de melodias e impressões, cidade do progresso e do futuro. Mas, também, uma Madrid que vive a crise económica.

A “Decendencia del Vendedor de Perros,” uma das dedicatórias à capital espanhola, relata a vida da *Puerta del Sol*, a praça onde se situava o café Pombo. Através da imagem de um “pobre moralizador por excelencia en el punto más visible de Madrid,”²⁰² um vagabundo afastado da sociedade, Serna faz uma observação irónica, assinalando que “por falta de experiencias y moralejas, no dejaremos de ser pobres.”²⁰³ No conto, as ilustrações almadianas têm um ar picassiano, as silhuetas são tristes e desfiguradas, com os ângulos agudos dos traços. O texto em si é um conjunto de descrições que oscilam entre a tristeza e a sátira: “Su gorro de dormir com perinola blanca es gorro de orate pintoresco, que pone pipiripingo quijotesco á la Puerta del Sol.”²⁰⁴ A angústia existencial, presente nas grandes cidades, e descrita nas páginas de *Marginálias*, leva-nos novamente ao expressionismo. Destacam-se os rasgos expressionistas da face oculta da modernização que são a massificação e o isolamento da personalidade.

Deve-se assinalar uma certa proximidade da criação apresentada nas páginas de *Marginálias* também ao surrealismo e às suas possibilidades expressivas. Os traços surrealistas destacam-se devido à imaginação de Serna, que às vezes, ultrapassa todos os limites da realidade, e ao humor corrosivo, característico daquele movimento artístico. Maruja Mallo, que representou o movimento surrealista na pintura espanhola, teve uma importante influência na criação tanto de Ramón como de Almada. Bonet afirma que “algunas de sus visiones quedaron incorporadas a la cinta - [...] le inspiran a Almada unas estampas de lo más castizas.”²⁰⁵

A descrição urbana em *Marginálias* é representada “al realismo mágico.”²⁰⁶ O conceito de realismo mágico é muitas vezes aplicado à pintura de Chagall, o célebre pintor surrealista que preferia caracterizar-se como “observador do mundo cheio de cores, visto através de um vitral”.

²⁰² GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Decendencia del Vendedor de Perros”, in *op. cit.*, p. 83.

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ BONET; “Ramón-Almada, al Alimón” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁶ *Ibidem.*

Além da pintura, Chagall, dedicou-se também à ilustração de livros e ao desenho de vitrais para sinagogas e igrejas, entre as suas outras atividades. A proximidade entre as ilustrações de *Marginálias* e os desenhos de Chagall vê-se numa certa renúncia da espacialidade e da perspectiva. As referências habituais desaparecem, muitas vezes, numa atmosfera de fábula. No colorido de alguns quadros de Chagall observa-se a influência de Robert Delaunay: tanto Serna como Almada, como se sabe, foram próximos do casal Delaunay.

A cidade, um organismo vivo que cresce e se desenvolve constantemente, fascina os artistas, tanto com o seu ritmo agitado, com o ar futurista de progresso e movimento, como com o mistério dos seus jardins noturnos. O motivo da cidade ocupa um lugar especial na literatura europeia já no final do século XIX, e depois no cinema do começo do século XX,²⁰⁷ com a chegada da nova era “mecânica”. O tema da cidade que é, provavelmente, o motivo mais modernista de todos, é abordado na grande parte dos poemas de Álvaro de Campos. A grande cidade moderna é a personagem principal do elogio da civilização industrial, que é a *Ode Triunfal*:

Grandes cidades paradas nos cafés,
Nos cafés - oásis de inutilidades ruidosas
Onde se cristalizam e se precipitam
Os rumores e os gestos do Útil
E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!²⁰⁸

A grande cidade nascente é o centro da atenção de numerosos textos, surgidos em torno do novo espaço urbano. O impacto da técnica moderna teve uma grande influência para a capacidade de regeneração da cidade. O crescimento urbano obedecia às normas ditadas pelas necessidades económicas de produção de mercadorias. Baudelaire foi um dos primeiros a cantar a cidade moderna, nomeadamente na secção de poemas “Tableaux Parisiens”,²⁰⁹ em *Les Fleurs du Mal*, e em grande parte da obra ensaística em prosa. O poeta francês, a quem Walter Benjamin no ensaio *Paris, Capital do Século XIX*, chamou de “Poeta da Cidade,”²¹⁰ descreveu a nova Paris de Haussmann, a cidade com as grandes artérias – os *boulevards* projetados por Napoleão III.

²⁰⁷ O motivo da cidade, extremamente importante nos modernismos, é abordado nos filmes *Manhatta* de Charles Sheeler e Paul Strand (1921), *Berlim: Sinfonia de uma Cidade* de Walter Ruttmann (1927), *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), *Douro, Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira (1931), etc.

²⁰⁸ PESSOA, Fernando; “Ode Triunfal” in *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Edidouro, 2002, p. 51.

²⁰⁹ BAUDELAIRE, Charles; “Tableaux Parisiens” in *Les Fleurs du Mal*. Paris: Hachette, 1972, p. 55.

²¹⁰ BENJAMIN, Walter; “Paris, Capital do Século XIX” in KOTHE, Flavio R.; *Walter Benjamin* (org. F. R. Kothe). São Paulo: Ática, 1985, p. 18.

Baudelaire descreve a cidade em metáforas relacionadas com a natureza, em metáforas bíblicas, em metáforas da destruição, da degeneração. De uma forma alegórica e muito fragmentária, Baudelaire descreve o que acontece com o corpo da cidade, assinalando a destruição da sua imagem completa.

Por seu turno, a cidade vista por Ramón e Almada é ilógica, metafórica, imaginária. “Puertas de Jardín”, outra declaração de sentimento à cidade, revela-nos a Madrid onde os jardins abrem portas ao paraíso terrestre, as ilustrações “nos deparan nuevos y delicados casticismos almadianos.”²¹¹ Os desenhos de Almada chegam a ser, periodicamente, alucinados, pouco reais, acompanhando no ritmo as experiências ramonianas. Assim em “El Jardín de Colon”, o mais curioso “de este jardín, para el observador de fantasmagorías, es que alrededor de sus árboles revuelan colorines nunca vistos, pájaros de esos que mueren si pierden una pluma de su cola, aves de los paraísos remotos que viven bien mientras sólo anidan en estos árboles.”²¹² De repente, surpreendentemente, Madrid deixa de ser a capital de um país da Europa ocidental e converte-se numa terra tropical.

Por outro lado a cidade, descrita nas páginas de *Marginálias*, é a cidade futurista, a cidade que existe em sintonia com a velocidade, o dinamismo do novo século. As descrições urbanas futuristas encontram-se em inúmeros textos, destacam-se as visões da cidade em crescimento, da cidade industrial, da cidade que vive no ritmo da modernização acelerada que acontece no início do século XX. O motivo da cidade nos textos de *Marginálias* ultrapassa as fronteiras nacionais. Devido à sua maneira cosmopolita de ver o mundo, Serna e Almada são atraídos pelas grandes capitais distantes. O ponto em comum que atravessa as vidas do escritor espanhol e do artista português é a viagem e a procura dos novos tempos nos lugares estrangeiros. “El Secreto del Salón de Espera”, publicado em *Nuevo Mundo*, abre de forma muito simbólica o ciclo de textos reunidos pelo tema “alusivo a un universo que desde el primer momento atrajo a los escritores modernos, como es el de ferrocarril y sus estaciones.”²¹³

O “ferrocarril”, outro motivo futurista, no caso de Serna e Almada é, sobretudo, um barco que faz uma viagem no transatlântico: brancos e novos, os barcos gigantes aparecem em numerosos textos. A louvação do mundo das máquinas e da velocidade, dos transportes, das fábricas, das mercadorias, domina as páginas do *Manifiesto Futurista* de Filippo Tommaso

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “El Jardín de Colon”, in *op. cit.*, p. 90.

²¹³ BONET; “Ramón-Almada, al Alimón” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 12.

Marinetti, publicado no jornal francês *Le Figaro* em fevereiro de 1909. A defesa do novo mundo mecânico torna-se, em certa medida, uma das principais características da vanguarda futurista, de que tanto Almada como Serna foram próximos. Basta lembrar que foi Serna quem traduziu e publicou na revista madrilena *Prometeo*, o *Manifesto Futurista* de Marinetti. No último dos onze pontos programáticos do *Manifesto*, Marinetti, tal como o fará Serna quase vinte anos mais tarde, declara a sua admiração pelos navios e ferrocarris:

Cantaremos [...] os navios a vapor aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de amplo peito que se empertigam sobre os trilhos como enormes cavalos de aço refreados por tubos e o voo deslizante dos aviões, cujas hélices se agitam ao vento como bandeiras e parecem aplaudir como uma multidão entusiasta.²¹⁴

Em 1915, no primeiro número de *Orpheu*, foi publicado o poema que começa com uma contemplação amorosa da máquina: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica. Tenho febre e escrevo.”²¹⁵ Trata-se da *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, que revela uma grande atração pelo novo símbolo da vida moderna: “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-eterno!”²¹⁶ A *Ode* de Campos representa, de alguma maneira, a eclosão final de um longo processo em que o Futurismo proclama a autonomia da máquina, a que o espírito humano, querendo ou não, deve obedecer. No elogio da civilização industrial e da técnica, que é a *Ode Triunfal*, revela-se o estado algo neurasténico provocado pela moral da vida na era da máquinas:

Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!²¹⁷

Três anos antes da publicação da *Ode* de Campos, Marinetti publica o célebre *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, o manifesto que tem como objetivo sistematizar os procedimentos técnicos de composição de uma obra literária. No texto do manifesto encontra-se um pensamento fundamental no contexto da relação entre a máquina e o ser humano:

²¹⁴ MARINETTI, Filippo Tommaso; “Fundação e Manifesto do Futurismo” in CHIPP, Herschel; *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 290.

²¹⁵ PESSOA, Fernando; *Ode Triunfal*, *op. cit.*, p. 51.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

Tomai cuidado para não emprestar à matéria os sentimentos humanos; adivinhaí os seus diferentes impulsos de direção, as suas forças de compressão, de dilatação, de coesão e de desagregação, os seus grupos de moléculas em movimento, os seus turbilhões de électrons.²¹⁸

Contudo, das últimas linhas do *Manifesto*, o leitor já sabe que a relação entre a matéria e o ser humano será substituída pelo novo ser humano que em si é uma máquina. Marinetti afirma que “nós preparamos a criação do homem mecânico de partes mutáveis.”²¹⁹

A posição do homem na grande cidade foi questionada, uma quinzena de anos mais tarde, por um outro poeta ibérico que parte para a capital da industrialização. O destino da viagem em *Marginálias* é quase sempre Nova Iorque que tanto chama a atenção de Serna e nos devolve ao tema da cidade, visto de outro ângulo. A grande cidade norte-americana que vive um período de intenso crescimento, atrai os artistas dos diversos países no começo do século XX. Mas o sentimento provocado por este símbolo de capitalismo e industrialização muitas vezes está longe de admiração. Uma das obras mais destacáveis foi *Poeta en Nueva York*,²²⁰ da autoria de um dos maiores representantes da Geração de 27 espanhola, Federico García Lorca. Lorca realiza uma viagem aos Estados Unidos e durante a sua estadia na Universidade de Columbia entre 1929 e 1930 escreve este “grito de horror, de denuncia contra la injusticia y la discriminación, contra la deshumanización de la sociedad moderna y la alienación del ser humano.”²²¹ Nos versos dos poemas escritos em Nova Iorque, publicados só quatro anos depois da morte do poeta, Lorca assinala que na nova época das máquinas não resta lugar para a liberdade da personalidade, para a justiça humana, o amor e a beleza.

Em 1921, um pouco menos de uma década antes da estadia de Lorca nos Estados Unidos, o fotógrafo Paul Strand e o pintor Charles Sheeler realizaram um filme intitulado *Manhatta*, em que as máquinas, o fumo, as fábricas, e Manhattan são os protagonistas, iluminados por transcrições da poesia de Walt Whitman. Os planos de *Manhatta* mostram o fumo e a agitação das fábricas da Nova Iorque frente à imponente arquitetura dos arranha-céus. A composição do filme aproxima-nos do motivo do cinema, essencial em *Marginálias*, e do efeito quase

²¹⁸ MARINETTI, Filippo Tommaso; “Manifesto Técnico da Literatura Futurista” in PERLOFF, Marjorie; *Momento Futurista*, São Paulo: EdUSP, 1993, p. 115.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ HARRIS, Derek; *Federico García Lorca. Poeta en Nueva York*. London: Tamesis Books, 1978.

²²¹ SOREL, Andrés; *Yo, García Lorca*. Tafalla: Txalaparta, 1997, p. 59.

cinematográfico que produzem os textos acompanhados pelas ilustrações almadianas. O filme é baseado no poema homónimo de Walt Whitman. Sem uma estrutura narrativa, a curta-metragem é composta por sessenta e cinco fotogramas, cada imagem oferece uma visão ordenada em composições abstratas. Se as páginas das *Marginálias* revelam uma relação entre o texto e o desenho, os autores de *Manhatta* tentaram explorar a relação entre a fotografia e o cinema. O movimento das câmaras está reduzido ao mínimo, o espetador observa a transformação da câmara fotográfica numa câmara cinematográfica. A relação entre o movimento e a imagem no cinema, que forma a base da composição de *Manhatta*, tem sido alvo de abordagens teóricas e questionamentos críticos em diversos países ao longo do desenvolvimento da arte cinematográfica.

As mudanças que acontecem em Madrid nunca deixaram de inquietar Ramón Gómez de la Serna. Admirado e assustado, Serna comparava Madrid com a distante Nova Iorque e previa grandes inovações. A modernização da capital espanhola é representada através da descrição da arquitetura moderna e da intensa construção da cidade. O texto “Avidez de Luz” chama a atenção particular de Bonet e de Zlotescu. As primeiras linhas do texto transmitem a sintonia com a sensibilidade de Almada: “Todo el éxito de la arquitectura moderna está en las ventanas, que desfondan las casas y las destaponan hacia los cielos y los horizontes.”²²²

A arquitetura moderna e a construção da cidade estão também presentes na criação de Almada. O autor de *Nome de Guerra* converte em desenhos a visão ramoniana da constantemente renovada capital espanhola. Bonet explica esta sintonia pelo facto da relação próxima entre Almada e Fernando García Mercadal, Luis Lacasa, Luis Guitiérrez Soto e “otros de los renovadores de nuestra arquitectura, que fueron los que entre nosotros reivindicaron el estilo barco.”²²³ Na representação ramoniana, o estilo referido converte-se num modo de construção das metáforas. As últimas linhas do texto indicam que “el nuevo barco de los mares renovados es el que mostró entre nosotros primero el balcón pasarela y las galerías...”²²⁴

Em *Marginálias*, o “transatlântico” às vezes ultrapassa a dimensão do próprio sentido literal, ao converter-se em metáforas descritivas. Através da figura simbólica do barco, podemos chegar até aos cubo-futuristas russos, que declaravam a necessidade de “empurrar fora Dostoevski e Pushkin do barco da contemporaneidade.” No *Manifesto Futurista* de Marinetti,

²²² GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Avidez de Luz” in *op. cit.*, p. 75.

²²³ BONET; “Ramón-Almada, al Alimón” in *op. cit.*, p. 12.

²²⁴ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Avidez de Luz” in *op. cit.*, p. 75.

encontramos um pensamento praticamente idêntico:

Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo o tipo. [...] Estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveremos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já o absoluto, pois criamos a eterna velocidade onnipresente.²²⁵

Em *Marginálias*, os grandes meios de transporte tornam-se visíveis nos mínimos detalhes da vida quotidiana. No conto “La Lámpara de Gasolina,” na casa feita de carvão até o despertador “es como un tren de mercancías que pasase incesantemente.”²²⁶ A velocidade é a essência do pensamento futurista, a característica principal da era dominada pelas máquinas. No *Manifesto Futurista*, afirma-se “que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade.”²²⁷ Os futuristas pretendiam descrever, interpretar, desenhar a velocidade e o novo ritmo da nova vida. No *Manifesto Técnico da Pintura Futurista*, assinado em 1910 por Umberto Boccioni, Luigi Russolo e Carlo Carra, afirma-se: “ [...] que o dinamismo universal será interpretado como sensação dinâmica; que o movimento e a luz destroem a substância dos objetos.”²²⁸

Contudo, a essência da representação artística da velocidade encontrava-se, segundo a ideologia futurista, no cinema. No *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, Marinetti mostra o cinema como um instrumento ao serviço da velocidade na nova arte, pois é no cinema que se exalta a descomposição da realidade. Os meios de transporte atravessam os textos e as páginas de *Marginálias*. Se umas décadas atrás, *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*²²⁹ foi chocante para o público, no final dos anos vinte os transportes dos últimos modelos são, para os futuristas, indispensáveis à vida humana. Até Álvaro de Campos, na sua *Ode Triunfal*, desejava “poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!”²³⁰

²²⁵ MARINETTI; “Fundação e Manifesto do Futurismo” in CHIPP; *op. cit.*, p. 291.

²²⁶ BONET; “Ramón-Almada, al Alimón” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 12.

²²⁷ MARINETTI; “Fundação e Manifesto do Futurismo” in CHIPP; *op. cit.*, p. 291.

²²⁸ BOCCIONI, Umberto; “Manifesto Técnico da Pintura Futurista” in PERLOFF; *op. cit.*, p. 157.

²²⁹ *L'Arrivée d'un train à La Ciotat (Chegada de um comboio)*, filme de Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895.

²³⁰ PESSOA; “Ode Triunfal” in *op. cit.*, p. 52.

É na descrição da velocidade urbana que Almada, que desde sempre se proclamara futurista, e Serna, próximo das ideias futuristas, revelam o pensamento a que podemos chamar pensamento comum da vanguarda ibérica. Os artistas descrevem a agitação da cidade como sendo um passo no caminho do progresso. Em “Las Rayas de Parada,” ambos adotam o papel de protagonistas tanto do texto como das imagens dos automóveis da cidade que “corren en bandadas, como los búfalos, [...] más el golpe final, momento de emoción moderna y de ciudad multitudinaria del asomarse al otro coche.”²³¹ O automóvel é o símbolo mais representativo daquilo que era a essência do Futurismo: o movimento e a velocidade. No *Manifiesto Futurista* declara-se:

Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia.²³²

É na figura do automóvel que se concentra uma das mensagens principais do *Manifiesto*: “Queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro.”²³³ O automóvel penetra na vida humana. No relato “Las Meriendas Juntos”, o automóvel ocupa o lugar de uma pessoa e, ainda, o de um membro da família:

[...] nuevo trato humano que ha inventado el automóvil y que acaba allí donde están enclavados los automóviles, sin trascender á visiteo en las casas. [...] Como enfocado el automóvil, arrugado y triste. [...] Su balón tenía alma de neumático, aire de automóvil.²³⁴

Ao relatar a amizade que nasce entre as duas famílias que se encontram diariamente na hora do lanche, Serna chega à conclusão de que, afinal, “...era solo amistad de automóviles.”²³⁵

²³¹ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Las Rayas de Parada” in *op. cit.*, pp. 42-43.

²³² MARINETTI; “Fundação e Manifesto do Futurismo” in CHIPP; *op. cit.*, p. 291.

²³³ *Idem*, p. 290.

²³⁴ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Las Meriendas Juntos” in *op. cit.*, pp. 48-49.

²³⁵ *Ibidem*.

Os novos tempos, além do automóvel de último modelo, exigiam um condutor que fosse “de último modelo” também. No estudo *Almada Negreiros, O Português sem Mestre*, José-Augusto França cita dois pequenos textos de Almada que se encontravam no catálogo de um salão, onde se apresentavam os desenhos de Almada. No segundo texto, Almada diz: “Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir, mas sim uma maneira de ser.”²³⁶ Almada sempre foi consciente do seu tempo e das grandes mudanças que sofria o novo século. Nas páginas de *Marginálias* o artista desenha pessoas modernas e elegantes, tanto no interior como no exterior. Esquisitas, elas diferenciam-se das massas na forma de pensar e nas aparências. Serna e Almada questionam a nova moda, os novos *looks*, os penteados, os vestidos femininos e masculinos. A ironia na descrição e ilustração dos representantes da moda nova encontra uma certa admiração. No relato “El Abrigo Indomable”, Serna veste as protagonistas com sobretudos feitos de pele de zebra, Almada ilustra a expressão de superioridade nos rostos das portadoras dos casacos exóticos. Serna descreve-as como quem fala dos elegantes animais, trazidos para o jardim zoológico de países distantes. Em “La Corbata de la Felicidad” e “Gestos de Entretempo”, aparece Lisboa e os seus peões, obrigados a mudarem de roupa por causa das incomodidades climáticas. “Melenas y Talles Largos”, “El aguilucho a la moda”, “Trajes a Rayas”, “Puntas, Cortes y Colgajos” entre outros, revelam os novos costumes e obrigações dos novos *dandies*.

Jean-Claude Pinson, no seu livro *Hobby et Dandy. Sur l'Art dans son Rapport à la Société*, questiona a relação entre a sociedade e a arte. O alvo da abordagem do estudo é a determinação social da atividade artística e a inserção das artes na vida social. A arte, segundo Pinson, é socialmente determinada tanto pela finalidade social das obras, como pela posição social do artista. No estudo põe-se em questão um dos problemas mais importantes da atualidade, que é, na opinião do autor, a posição da arte “democrática”, ou seja, a arte “acessível” para a compreensão de uma grande parte da sociedade, e a posição “aristocrática” da arte. Tal como assinala Pinson:

[...] une seconde conception de l'art, historiquement première, la conception aristocratique, qui a notamment été celle du dandy, et qui privilégiera l'excellence et la *distinction*, mais au prix, au fond, de sacrifier la démocratie.²³⁷

²³⁶ FRANÇA; *Almada Negreiros, o Português sem Mestre*, op. cit., p. 108.

²³⁷ PINSON, Jean-Claude; *Hobby et Dandy. Sur l'Art dans son Rapport à la Société*. Nantes: Plein Feux, 2003, p. 51.

Pinson põe em causa a qualidade eventual da arte “democrática” e afirma que a criação artística deste tipo deve considerar-se um *hobby*, enquanto o exercício de uma atividade artística como ocupação principal transforma o artista num verdadeiro *dandy*. O autor do estudo distingue também a posição que se encontra entre as duas conceções, pois a própria arte, hoje em dia, devido ao desenvolvimento da tecnologia digital, tem um perfil multifacetado. Contudo Pinson assinala a necessidade da definição individual da criação artística como uma “modesta” e livre ocupação na área das artes, ou como a atividade principal que é a vocação de um *dandy*. O pensador argentino Nicolás Casullo, no seu livro *Itinerarios de la Modernidad*, definiu o dandismo da seguinte maneira:

El dandismo es una nueva religión de aquellos que están conformando las primeras avanzadas culturales y estéticas a mediados del siglo XIX. Dandy es aquel que hace de su propia figura, de su propia identidad, la mayor de las obras de arte [...] sólo odia lo vulgar, lo ramplón, la opinión de las masas, la propia democratización de la cultura.²³⁸

No contexto histórico os conceitos de *dandy* e de *flâneur* são problematizados por Walter Benjamin, nos seus estudos dedicados a Baudelaire. Ao questionar as relações entre a poesia e o capitalismo, Benjamin descreve o poeta atrapalhado pelas grandes mudanças que o capitalismo em ascensão provoca em Paris nos meados do século XIX. Devido à insatisfação do domínio da burguesia, Baudelaire conseguiu expressar as injustiças sociais da sua época. O *dandy* descrito por Benjamin é um jovem cultivador da sua imagem, da sua vestimenta e do seu discurso. Junto com a personalidade de *dandy*, Benjamin descreve o perfil de *flâneur*, outra figura da cidade crescente do século XIX. Em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*,²³⁹ Walter Benjamin afirma que a cidade se complementa com o *flâneur*, que é um cronista e filósofo. O *flâneur* é aquele que flutua na cidade, a recorre, a observa, a visita diariamente. Os temas da nova cidade formam a base da sua poética: a multidão, o anónimo, a solidão das noites, as estranhas personagens da cidade. Nicolás Casullo descreve o *flâneur* como o símbolo da modernidade:

El *flanèur* es movimiento, por eso mismo se convierte en símbolo de la modernidad. El “tedio vital”, la velocidad, el ocio, la agitación multitudinaria, todas estas cuestiones están subsumidas a la íntima

²³⁸ CASULLO, Nicolás; *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 37.

²³⁹ BENJAMIN, Walter; *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* (org. F. R. Kothe). São Paulo: Ática, 1991.

relación entre el *flâneur* y el movimiento, o mejor dicho a la *identidad* que, al menos fugazmente, se da entre ellos.²⁴⁰

Das pessoas modernas que vivem a agitação da cidade, o fio temático de *Marginálias* leva-nos às pessoas que “exercem” a velocidade como a sua atividade profissional. O seguinte ponto comum devolve a nossa atenção à figura inspiradora de Maruja Mallo. Fala-se do tema frequentemente tratado pelos futuristas: o desporto. “Canes mitológicos de la única mitología nueva, que es la del *sport*,”²⁴¹ – os desportistas de Serna, seres estranhos, muito mal compreendidos pelas massas, são vistos pelo ilustrador como pessoas de tamanhos desfigurados, com pernas ou braços demasiado grandes, e, quase sempre, de rostos tristes e planos. A propósito desse lirismo de Almada, o redator de *La Gaceta Literaria*, António Espina, diz, no artigo que dedica ao desenhador português:

O desenhador apura, sensibiliza até ao limite, deforma com apaixonada intenção as anatomias, distribui com sábia projecção as suas sombras, e quando parece que já estão fixadas as proporções e as linhas numa expressão humanista e voluptuosa final, surge, não sabemos de onde, entre os planos e os claros-escuros, uma certa vibração de insuspeitado lirismo.²⁴²

Um dos relatos desportivos que melhor exemplificam isto é “La Raqueta Japonesa,”²⁴³ publicado na *Esfera*. Juan Bonet, ao destacar este conto, menciona o quadro de Mallo *Elementos de Deporte*, que mostra uma grande raqueta de ténis no plano frontal. No relato Almada segue cuidadosamente o fio do pensamento de escritor, tal como afirma Bonet:

Almada secunda eficazmente la prosa ramoniana, siendo especialmente interesante, en el segundo, el bodegón que titula [...] *Tres cosas: un chal, una raqueta y tres pelotas*. (Recordar, al hilo de estas ilus-

²⁴⁰ CASULLO; *op. cit.*, p. 39.

²⁴¹ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Récord” in *op. cit.*, p. 78.

²⁴² ESPINA, Antonio; “Almada Negreiros”, *La Gaceta Literaria* n° 13, 1 de julho de 1927, *cit. por* FRANÇA; *Almada Negreiros, O Português sem Mestre*, *op. cit.*, p. 104.

²⁴³ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “La Raqueta Japonesa” in *op. cit.*, pp. 44-45.

traciones, el autorretrato almadiano a línea, con un cigarrillo en la mano izquierda, y una raqueta junto a la derecha).²⁴⁴

O culminar da ode às pessoas novas, vindas para viver no novo tempo, acontece no texto intitulado “La Niña Mujer”. Aqui, tão diferente e tão superior às companheiras, a protagonista sofre de uma humilhante incompreensão por parte das crianças e dos adultos. É essa *niña* quem faz parte do tempo que está por vir, pois ela é a “bailarina disfarçada de niña, muñeca mecânica en el *ballet* eterno de las *variétés*, con ruido de cuerda en un costado.”²⁴⁵ O motivo da boneca mecânica foi extremamente importante na passagem do século XIX para o XX. Uma grande parte dos autores surrealistas que nasceram no final do século XIX, como Breton, Ernst, Desos ou Vitrac, foram marcados “par la fascination de jouets animés de son enfance.”²⁴⁶ Muitos deles aplicam o motivo do ser mecânico como um dos objetos inspiradores da sua poética.

Já no século XVIII Julien Offray de La Mettrie procurou demonstrar que o corpo funciona guiado por uma mecânica. Se os corpos vivos respondem uma mecânica interna, os corpos artificiais fazem-no através de uma mecânica externa. No seu estudo *O Corpo Impossível. A Decomposição da Figura Humana: de La Fontaine a Bataille*, Eliane Roberta Moraes comenta a teoria de La Mettrie e assinala a pretensão do filósofo em demonstrar que todos os indivíduos desempenham seu papel na vida “de acordo com o que foi determinado por mecanismos propulsores da máquina, máquina esta que não foi construída pelo próprio indivíduo.”²⁴⁷

O conto de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *O Homem de Areia*,²⁴⁸ foi publicado em 1817. Naquele momento as máquinas que imitavam os seres vivos já eram bastante conhecidas na Europa. A história do conto revela uma paixão que o protagonista, chamado Natanael, sentiu pela boneca mecânica Olímpia, sem ter sequer suspeitado que a Olímpia não era humana. Eliane Moraes afirma que “o insuportável não reside na descoberta de que Olímpia é um autômato, mas

²⁴⁴ BONET; “Ramón-Almada, al Alimón” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁵ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “La Niña Mujer” in *op. cit.*, pp. 32-33.

²⁴⁶ BRETON; André, *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris, Gallimard, 1965, p. 284.

²⁴⁷ MORAES, Eliane Roberta; *O Corpo Impossível. A Decomposição da Figura Humana: de La Fontaine a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 97.

²⁴⁸ HOFFMANN, E.T.A.; “O Homem de Areia”, *Contos Sinistros* (trad. R. Ferreira). São Paulo: Max Limonad, 1987, pp. 49-50.

sim no fato de Natanael acreditar [...] que ela seja um ser vivo.”²⁴⁹ Com este conto Hoffmann inaugura um novo ponto de vista, em vez de criar uma máquina que simula um ser vivo, o autor converte-a no objeto a partir do qual a própria realidade humana é posta à prova. Com o seu sentimento Natanael põe em dúvida os atributos mais essenciais da humanidade, que é o poder de expressar as emoções através dos movimentos e da voz.

Em 1919, Freud publica um texto sobre o que ele chama *Das Unheimliche*,²⁵⁰ que pode ser traduzido como “estranho e inquietante”, em que pretende mostrar como a psicanálise encara e produz o efeito nomeado no título. O estudo de Freud tem como base o mencionado conto de Hoffmann. Freud questiona o conceito do Eu, e tenta encontrar o Eu de Natanael, o protagonista. Freud afirma que antes de aspirar aos ideais do Eu, o Eu é destinado a ser estranho de si mesmo. Freud postula que a boneca ou autômato Olímpia é a materialização da posição feminina do protagonista. Olímpia, segundo Freud, é um fantasma feminino constitutivo de Natanael e também o seu autômato, presente em cada ser humano. No final do conto, depois de revelar a verdade sobre Olímpia, num estado próximo ao delírio, no momento do próprio casamento com uma mulher humana, Natanael suicida-se. É Olímpia, que, sem ser viva, mata o homem pelas próprias mãos de Natanael.

No texto intitulado “La Niña Mujer”, ao ilustrar a menina do futuro, a menina-boneca mecânica, Almada desenha uma bela criatura, demasiado grande para a idade que Serna lhe atribui, demasiado desfigurada, portadora de um sorriso num rosto plano e prolongado. Juan Manuel Bonet afirma que Almada “alcanza acentos encantadoramente ingenuistas, que casi nos llevan del lado de Norah Borges.”²⁵¹ Norah Borges, pintora argentina, foi também ilustradora dos textos de Serna.

O motivo da boneca mecânica leva-nos a outro motivo muito presente na criação Almada-Serna, que é o objeto. O objeto é humanizado até ao ponto em que a sua presença na vida humana substitui os valores fundamentais. No conto “La Coleccionista de Pisapapeles”, a protagonista é tão obcecada com os “pisapapeles” que a coleção se converte na sua única relação social e adquire características humanas:

²⁴⁹ MORAES; *op. cit.*; p. 94.

²⁵⁰ FREUD, Sigmund; *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais*. Paris: Gallimard, 1988.

²⁵¹ BONET; “Ramón-Almada, al Alimón” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 11.

Las miniaturas tienen el rostro de no se sabe quién, generalmente persona de poca imaginación... Es la sociedad de las miniaturas... Prefiero los pisapapeles, que nunca son antipáticos, y en los que hay un verdadero muestrario de formas de ensueño.²⁵²

A relação com o objeto chega ao ponto em que a protagonista perde a capacidade da maternidade, ou seja, o fundamento da mulher e do ser humano, pouco a pouco ela própria acabando por se converter num objeto: "...había la sospecha recóndita en Dorestes que Estefanía era estéril por aquella obsesión por los pisapapeles."²⁵³

Em *Nuevo Mundo* estão "Los Juguetes Alemanes", os brinquedos mecânicos, segundo Bonet, levam Almada a desenhar "unos perfiles metálicos que casi nos remiten a Pablo Gargallo, a Germán Cueto, o a Calder, escultores de metales recortados muy del gusto de Ramón."²⁵⁴ Outro relato, publicado na mesma revista, intitulado "Objetos de Escritorio", é uma ode ao poder do objeto e à posição por ele ocupada na lista dos valores humanos. Revelando um ligeiro ar de ironia e uma certa admiração que Almada e Serna sentem pelo objeto, as crônicas são uma mostra de verdadeira compenetração entre o escritor e o seu ilustrador.

É aqui que, possivelmente, está o ponto mais visível da relação entre o texto e o desenho. A imagem vive em função do texto e o texto funciona em relação ao desenho. Se tentarmos classificar a natureza da relação entre os textos e o desenho, poderíamos dizer que no caso de *Marginálias* as ilustrações obedecem à lógica do *cartoon*, que é um desenho humorístico, muitas vezes de caráter crítico. No caso da colaboração Serna-Almada, o caráter dos "*cartoons*" é mais irónico do que crítico. São numerosos os textos escritos de uma maneira séria ou quase trágica em que unicamente as ilustrações indicam a mensagem humorística. *Cartoon*, o tipo de desenho de origem britânica, que os ingleses aplicaram pela primeira vez na década de 1840, publicando na revista *Punch* uma série de paródias dos frescos do Palácio de Westminster, foi utilizado, ao longo do tempo, para satirizar os acontecimentos políticos. Hoje em dia o *cartoon* é considerado uma forma de comédia. Os contos e as crônicas, acompanhados pelos desenhos almadianos, destacam-se pelo imbricamento espacial e temporal das cenas descritas, muito ao estilo de Serna, através de diferentes pontos de vista. O efeito que produzem os textos acompanhados pelas ilustrações almadianas é próximo do efeito que produz uma curta-metragem cinematográfica.

²⁵² GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; "Las Rayas de Parada" in *op. cit.*, pp. 42-43.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ BONET; "Ramón-Almada, al Alimón" in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 11.

O cinematógrafo é a palavra-chave no contexto da colaboração artística “Serna-Almada”. O género cómico, que contribuiu para a evolução da sintaxe cinematográfica com o sentido do ritmo, merece ser abordado separadamente. No relato “Conocidos Que No Se Parecen”, o leitor facilmente reconhece os cineastas famosos, “Los Ruth Elder, Pamplinas – es decir: Buster Keaton-, y naturalmente Charles Chaplin.”²⁵⁵ Chaplin que, como é bem sabido, fascinava os vanguardistas, aparece em 1931, no livro de Serna *Ismos*, no capítulo chamado “Charlotismo”. No artigo “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, Joana Matos Frias descreve o “gran bufo trágico”, visto por Serna:

Serna détache dans la figure de Charlot son infantilisme immanent, sa figure de *clown* arlequinnesque, en le qualifiant comme la “gloria del género bufonesco”, et rappelant que cette gloire consiste uniquement à rire devant les événements les plus tragiques, même devant la mort, ce qui fait de Charlot, vraiment, “el gran bufo trágico.”²⁵⁶

Joana Matos Frias menciona os textos dedicados aos grandes cómicos da autoria de García Lorca: “Les textes célèbres de Federico García Lorca, «El paseo de Buster Keaton» et «Muerte de la madre de Charlot »,”²⁵⁷ e lembra a secção “Legendas Cinematográficas” na revista portuguesa *presença*, onde o segundo artigo publicado foi dedicado a Charlie Chaplin, e o quarto a Buster Keaton. A autora do artigo assinala a visão poética que tinham os artistas ibéricos dos cómicos:

[...] José Régio attribuerait aussi aux comiques muets le rôle de poètes du cinéma, comme d’ailleurs avait déjà fait Robert Desnos en 1924 et Salvador Dalí en 1927, en disant de Buster Keaton : “¡he aquí la poesía pura Paul Valéry!”²⁵⁸

No verbete “Cinema”, que aborda o desenvolvimento da arte cinematográfica em Portugal, Joana Matos Frias também menciona os artigos da secção “Legendas Cinematográficas”, dedicados aos grandes cómicos, e assinala a posição que foi atribuída a Keaton e Chaplin por José Régio:

²⁵⁵ *Idem.*, p. 10.

²⁵⁶ FRIAS; “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ FRIAS; “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, *op. cit.*, p. 9.

[...] José Régio [...] atribuía a actores como Keaton e Chaplin a responsabilidade da independência do cinema face ao teatro, uma constatação que estaria subjacente aos muitos artigos que o escritor dedicou ao cinema português e internacional da época [...].²⁵⁹

Um dos motivos principais dos futuristas, o cinematógrafo, aparece em numerosos textos de *Marginálias*. Se o barco transatlântico nos lembra o simbólico navio dos cubo-futuristas russos, o cinema leva a nossa imaginação até Vertov e *O Homem da Câmara de Filmar*.²⁶⁰ Dziga Vertov cria a sua teoria do *Kino Pravda*, a do cinema-verdade, que consiste no contato direto do olho da câmara com o evento filmado, em 1929. Em *Marginálias*, aparecem ideias semelhantes, no relato chamado “Las Hamacas Nuevas,” onde Ramón dedica uma ode à tela cinematográfica, afirmando que o cinematógrafo tinha entrado na vida humana de tal maneira, que a vida deveria ser vista através da lente duma câmara:

El cinematógrafo há lanzado otros cobertores en que el tejadillo de lona á rayas se completa con el sofá hamaca forrado de la misma alegre. [...] Tiene una gran importancia la nueva hamaca en que se cieren los protagonistas de la película de la vida moderna y merecía destacarse como sintomática de toda una época, siendo como el péndulo sentimental y burlon de la escena iluminada por los soles nuevos del Kodak.²⁶¹

No ensaio citado, Joana Matos Frias analisa a penetração do cinema no mundo artístico em Espanha e Portugal no começo do século vinte, as relações no contexto cinematográfico, as aproximações e os afastamentos. A autora do ensaio assinala a importância do papel do círculo reunido ao torno de *La Gaceta Literaria* e do Cineclub Espanhol, que foi inaugurado em 1928, no ano da colaboração artística entre Almada e Serna. Tal como afirma Joana Matos Frias:

[...] la *Gaceta*, pendant ses insuffisantes années de vie, a compté sur la collaboration de penseurs comme Luis Buñuel, Jean Epstein, Salvador Dalí, Marcel L’Herbier, Guillermo de Torre, Marinetti, Vicente Huidobro, Jean Cassou, Eisenstein ou Pudovkine, ayant même consacré un numéro monogra-

²⁵⁹ FRIAS, Joana Matos; “Cinema” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, op. cit., p. 166.

²⁶⁰ *O Homem da Câmara de Filmar*, documentário de Dziga Vertov, 1929.

²⁶¹ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Las Hamacas Nuevas” in op. cit., p. 86.

phique au cinéma, l'Octobre 1928; puis, parce que ce fut justement cette publication de nature littéraire la responsable de la fondation du premier Cinéclub espagnol — dirigé dès le premier moment par Luís Buñuel, en suivant les séances que le cinéaste avait organisées à la Residencia de los Estudiantes à Madrid [...]”²⁶²

Joana Frias assinala a presença de Ramón Gómez de la Serna no mundo cinematográfico dos anos vinte, mencionando *Cinelandia*, que Serna publicou em 1923, e o ensaio *La Nueva Épica*, publicado por Serna em *La Gaceta Literaria* em 1928, onde Serna questionava o recente cinema sonoro. O papel principal na “presença” de Serna, Joana Matos Frias atribui à performance realizada pelo próprio escritor durante a segunda sessão do Cineclub Espanhol, na projeção do primeiro filme sonoro, *The Jazz Singer*, dirigido por Alan Crosland e interpretado por Al Jonson:

Quoique la pellicule n’ait pas été exhibée avec du son, dû à de raisons techniques, [...] Serna a animé la séances du 26 Janvier 1929, dressé et maquillé de noir, pour lire son texte “Jazzbandismo”, création d’un autre -ismo, dans une actuation dont il restent des documents photographiques.²⁶³

Joana Frias conclui o seu pensamento ao citar uma demonstrativa “greguería cinematográfica” de Serna: “Al inventarse el cine las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar.”²⁶⁴

Almada também é destacado pela autora de vários estudos dedicados ao cinematógrafo português e internacional como um artista próximo do cinema no seu âmbito artístico nacional: “Pendant la période d’*Orpheu* [...] les seuls collaborateurs qui ont manifesté un vrai intérêt face au septième art ont été l’éditeur d’*Orpheu*, António Ferro, et Almada Negreiros.”²⁶⁵ Almada, o autor dos painéis do *Cine San Carlos* situado na *calle de Atocha*, ilustra homenagens ao cinema que cria Ramón.

No relato “Grandes peluquerias del cine”, Ramón descreve o mistério das salas de projeção e das luzes dos novos tempos que vêm do enorme ecrã e apaixonam os protagonistas: “El público de la sala [...] comienza por recibir en el rostro esa luz de los reflectores que tanto

²⁶² FRIAS; “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, *op. cit.*, p. 7.

²⁶³ *Idem*, p. 12.

²⁶⁴ *Idem*, p. 11.

²⁶⁵ *Idem*, p. 4.

estimula los rostros pálidos.”²⁶⁶ Em “Los Mismos” Almada desenha dezenas de rostos impressionados pela novidade. Vemos que não é o tempo moderno que dita as regras ao cinema, é o cinematógrafo que é a regra do tempo moderno.

Desde a primeira década do século XX, o cinema foi visto como o símbolo da vida contemporânea. O tipo de montagem de elementos multiformes, de decomposição do tempo, do espaço e do corpo do protagonista permitiam aquilo que foi inacessível às outras artes. O texto programático, *A Cinematografia Futurista*, foi assinado dia 15 de novembro de 1916 por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti, no mesmo ano do lançamento do filme *Vita futurista*.

O Manifesto pretendia alcançar a essência original do cinema, depositada na especificidade de sua imagem. O objetivo principal do novo meio de expressão era transmitir a absoluta liberdade:

O cinematógrafo, sendo essencialmente visual, deve completar, antes de mais nada, a evolução da pintura: distanciar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornar-se antigracioso, deformador, impressionista, sintético, dinâmico, com palavras em liberdade.²⁶⁷

Foi na arte cinematográfica que se encontraram as possibilidades autenticamente futuristas: a interpretação espaciotemporal, a simultaneidade, as analogias. O cinematógrafo possuía uma capacidade poliexpressiva, o cinema foi praticamente a somatória de todas as artes. O Manifesto *A Cinematografia Futurista* pretendia criar uma nova sensibilidade que deveria ser impressionista, sintonizada com as expressões livres da nova poesia, com a nova expressão pictórica simultaneísta. Os catorze postulados do Manifesto lançavam a ideia da composição da nova arte que não deveria converter-se no teatro filmado, mas tinha que ser o reflexo do presente, que, ao esquecer do passado, serviria de guia para o futuro. Através da descrição da decomposição e recomposição do universo cinematográfico, o Manifesto proclamava a vontade estética renovadora.

Os contos e as crônicas de Serna, ilustrados por Almada, foram escritos entre 1928 e 1929. No ensaio citado, Joana Matos Frias afirma que foi o ano de 1927, o ano da consolidação do cinema no plano técnico, industrial, comercial, e também no plano artístico e estético. A

²⁶⁶ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Grandes Peluqueras del Cine” in *op. cit.*, p. 69.

²⁶⁷ AA.VV.; “A Cinematografia Futurista” in PARENTE, André; *Narrativa e Modernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994, p. 107.

autora assinala a publicação do jornal *Close-Up*, e analisa a relação entre o mundo cinematográfico e o literário no contexto ibérico:

[...] l'apparition du périodique *Close Up*, publié par un romancier (Bryher) et par une poète (H. D.), en ayant comme but réfléchir sur les possibilités esthétiques ouvertes par le cinéma. Et tout ça pourra peut-être expliquer que les deux générations mûres des Modernismes espagnol et portugais, dont la naissance date de 1927, aient consacré au cinéma un discours poétique, critique et théorique très déterminant dans la déjà longue et complexe histoire des relations entre le monde littéraire et le monde cinématographique.²⁶⁸

O relato, intitulado “Brillos Cínicos”, que é um curioso jogo de palavras, é, talvez, o culminar do tema cinematográfico em *Marginálias*, pois é nesse texto que a ironia, o humor e uma certa tristeza, que acompanha todos os contos, chegam ao apogeu. “Quieren decir que estamos en una edad más salvaje y más momentánea, y que si lo que se apetece es el brillo?”²⁶⁹ – pergunta Serna. “Pues engañemos con nuestros brillos. El caso es tener luces de ecran,”²⁷⁰ responde o escritor umas linhas adiante, ao lado de umas brilhantes bijuterias, desenhadas por Almada.

²⁶⁸ FRIAS; “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, *op. cit.*, p. 2.

²⁶⁹ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Brillos Cínicos”, *op. cit.*, p. 67.

²⁷⁰ *Ibidem.*

Conclusão

O encontro entre os dois artistas ibéricos que tem lugar nas páginas de *Marginálias* põe em contacto as vanguardas peninsulares. O jogo da ironia, presente nas crónicas e nos contos, compreendido e projetado por Almada nas ilustrações, aproxima o leitor, à distância do tempo, das preocupações, dos pensamentos e das intenções dos modernistas, que sonhavam com o futuro das suas cidades mágicas. Nos saltos imaginativos de situações reais às projeções fictícias, passa o leitor de uma crónica à outra, acompanhado pelas associações puramente visuais. As visualizações das situações absurdas, os incidentes da vida quotidiana que levam às observações filosóficas, a união do poético com o humorístico, os objetos vistos de ângulos surpreendentes ou desconcentrantes – as crónicas e os contos de *Marginálias*, acompanhados pelas ilustrações almadianas, são uma expressão da época em que foram criados.

O irónico nas páginas das crónicas, reunidas sob o mesmo título, encontra o lírico: são vários os textos que poderiam ser considerados poemas em prosa. O objetivo do escritor e do seu fiel ilustrador é a transformação lírica da realidade, onde tem lugar a casualidade e as associações mais surpreendentes. O humor, sendo, além de uma técnica literária ou retórica, o meio da compreensão dos textos, transmite o significado da realidade, que os artistas lhe atribuem. É o humor, a negação da lógica e do racionalismo, o refúgio no campo da ironia juntamente com o simbólico e o lírico, que reúne os contos e as crónicas de *Marginálias* numa obra multifacetada e uniforme ao mesmo tempo.

Nos seus ensaios teóricos, Serna muitas vezes afirma que a visão moderna da realidade pode ser atingida unicamente por meio de uma visão múltipla. A visão unilateral, criada pelo Renascimento, segundo o escritor, já está esgotada. À nova visão procurada, Serna chama “El punto de vista de la esponja.”²⁷¹ Segundo o escritor é unicamente este tipo de pensamento que permite expressar o inexprimível. A expressão procurada acontece através de uma certa desumanização das coisas, característica, para o *Art Nouveau*, de atribuição de uma poética aos objetos, do irracional e do absurdo. A dimensão irracionalista, típica das criações vanguardistas, orienta a formação de numerosos textos.

²⁷¹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; “El punto de vista de la esponja” in *Lo Cursi y Otros Ensayos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1943, p. 201

Ioana Zlotescu, autora de célebres trabalhos dedicados à personalidade e criação de Ramón Gómez de la Serna, chama o escritor de “la vanguardia española en mayúsculas”²⁷² e afirma que uma das principais atividades de Ramón consiste em “jugar con la cotidianidad.”²⁷³ A união dos objetos e das ideias distantes na vida real, que acontece nas páginas de *Marginálias*, obriga o leitor a descobrir outras perspetivas da perceção da realidade e a pôr em causa os velhos convencionalismos. Os temas questionados nas crónicas e nos contos transformam-se, muitas vezes, nos paradoxos, que tomam forma de jogos de espelhos. É o leitor a figura principal na escolha do ângulo da sua leitura, é o leitor que determina os limites da própria imaginação.

A convergência da visão artística de Serna e Almada, que revelam nas páginas de *Marginálias* as preocupações comuns e linhas de pensamento semelhantes, transforma a sua criação numa metáfora da vida humana. O tandem criado por dois artistas ibéricos, ambos próximos do Futurismo, possuidores das raízes simbolistas, grandes valorizadores do humor, não provoca o aparecimento de uma nova tendência, mas fortalece o espírito da independência criadora com o próprio conceito de “lo nuevo”.

A única regra a que obedecem os contos e as crónicas, recolhidos em *Marginálias*, é a possibilidade do impossível. A ilusão é a chave que permite entrar nas cidades imaginárias, o “realismo mágico” exerce o papel da provocação, e o humor – da crítica. A intensidade com que se varia os temas e os motivos ajuda a descobrir a diversidade das personalidades dos próprios criadores. As decorações do cenário mudam constantemente: sem ter sequer saído do circo, o lugar perfeito para o jogo dos pensamentos e das ideias, o leitor encontra-se ao lado dos banhistas da Puerta del Sol, continua nas grandes barbearias do cinema, conhece as frutarias do Madrid, encontra os marinheiros da cidade sem mar e aparece, finalmente, na sala da espera, onde, aparentemente, sempre permaneceu.

A sala de espera onde deve aguardar-se o grande Futuro que está a chegar depressa, é, de facto, a decoração principal do cenário que une todos os textos. Na interpretação de Serna-Almada, esta sala transforma-se, pouco a pouco, numa sala de projecção cinematográfica, pois o cinema é a única e verdadeira encarnação do Futuro. “La conversación moderna no podía ser estática como lo fué antaño, sino que necesitaba estar montada en un plan cinemático y movimentado,”²⁷⁴ afirma o vanguardista espanhol. De facto, os cinquenta e oito contos e

²⁷² ZLOTESCU, Ioana; “Introducción” in GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *El Libro Mudo (Secretos)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 49.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ GÓMEZ DE LA SERNA; NEGREIROS; “Las Hamacas Nuevas” in *op. cit.*, p. 86.

crónicas, recolhidos sob o mesmo título, produzem uma constante imagem pictórica em movimento.

Almada Negreiros, “humorista experiente, [...] com a sua pena irrequieta,”²⁷⁵ acompanha escrupulosamente cada ideia do escritor. A imagem, sendo um elemento essencial em *Marginálias*, é o meio da interpretação do escrito, não porque houvesse complexidades na maneira de expressar do autor, mas graças à grande sensibilidade artística, que existe no tandem Serna-Almada. No diálogo das vanguardas ibéricas, que representa a obra estudada, a união absoluta do pensamento e da percepção do mundo explica-se pela convergência das personalidades dos artistas. Na dedicatória citada anteriormente, Serna elogia o seu companheiro, vindo de Lisboa, que interpreta fielmente as suas preocupações e pensamentos:

Almada Negreiros é o ser ímpar no meio da pintura e da literatura portuguesa [...]. É necessário conhecer o espírito de Lisboa para ter-se uma ideia perfeita deste ser feito de nostalgias e de ilusões loucas que se carteia com a lua.²⁷⁶

Como foi afirmado no texto introdutório desta dissertação, *Marginálias*, que revela um pensamento comum da vanguarda ibérica e que une o grande escritor espanhol e o artista multifacetado português, representa tanto um importante exemplo dos intercâmbios artísticos e culturais hispano-lusos, como uma destacável sintonia entre o escritor e o seu ilustrador.

²⁷⁵ FRANÇA; *Almada Negreiros, o Português sem Mestre, op. cit.*, p. 108.

²⁷⁶ GÓMEZ DE LA SERNA; “El Alma de Almada” in GÓMEZ DE LA SERNA, NEGREIROS; *op. cit.*, p. 21.

Bibliografia

Ativa

GÓMEZ DE LA SERNA, R.; NEGREIROS, A.; *Marginálias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *Pombo*. Madrid: Imprenta Mesón de Paños, 1918.

_____; “Nuevo Muestrario – Verano 1922”, *Contemporánea* nº 3, julio de 1922.

_____; “El Ente Plástico”, *Contemporânea* nº 7, janeiro de 1923.

_____; *La Sagrada Cripta del Pombo*, Madrid: Imp. G. Hernández y G. Sáez, 1924.

_____; *Lo Cursi y Otros Ensayos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1943.

_____; *Automoribundia*. Madrid: Guadarrama, 1974.

_____; *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un Apéndice Circense*. Madrid: SEACEX, 2002.

NEGREIROS, Almada J; “O Desenho”, *A Ideia Nacional: Revista Política Bi-semanal* (dir. H. C. Filho), Lisboa, 1927.

_____; *Ver* (pref. L. de Freitas). Lisboa: Arcádia, 1982.

_____; *Obras Completas. I. Poesia, II. Nome de Guerra, III. Artigos no Diário de Lisboa, IV. Contos e Novelas, V. Ensaíos, VI. Textos de Intervenção, VII. Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

_____; *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1997.

Passiva

AREÁN, Carlos; “Almada Negreiros y su Exposición en Madrid”, *Arbor* nº 458, Madrid, fevereiro de 1984.

BONET, Juan Manuel; *Ramón en su Torreón*. Madrid: Fundación Wellington, 2002.

_____; “Ramón-Almada, al Alimón” in *Marginálias*, GÓMEZ DE LA SERNA, R., NEGREIROS, A.; Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

Boletim Ramón nº 8, primavera de 2004; <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR8-PDF.pdf>

- BUENDÍA, Rogelio; *Lusitania. Viaje por un País Romántico*. Madrid: Reus, 1920.
- BURGOS, Carmen de; *Peregrinaciones* (epil. R. G. de la Serna). Madrid: Imprenta de alrededor del mundo, 1916.
- _____; “A Cidade Mágica Portuguesa” in *Marginálias*, GÓMEZ DE LA SERNA, R., NEGREIROS, A.; Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- D’ALGE, Carlos; *A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu*. Lisboa: ICALP, 1989.
- DARÍO, Rubén, *Los Raros* (prol. J. Jimenez; epil. A. Machado). Zaragoza: Libros de Innombrable, 1999.
- DELGADO, Antonio Saez; *Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el Diálogo de las Primeras Vanguardias Literárias (1915-1925)*. Mérida: ERE, 2000.
- _____; *Corredores de Fondo. Literatura en la Península Ibérica A Principios del Siglo XX*. Gijón: Llibros del Pexe, 2003.
- _____; *Espíritos Contemporáneos, Relaciones Literarias Luso-Españolas entre el Modernismo y la Vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- _____; “El Universo Literario de un Tiempo Total en la Península Ibérica (1890-1936)”, *Suroeste* nº 1. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2010.
- FERREIRA, Ermelinda; “Engomadeira, Saltimbancos E Quadrado Azul: A Narrativa Plástica de Almada Negreiros no Primeiro Modernismo Português”, *Revista Signótica da Universidade Federal de Goiás* nº 12, Goiás, janeiro de 2000.
- FRANÇA, José-Augusto. *Almada Negreiros, O Português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.
- FREITAS, Lima de; “Prefácio” in *Ver*, NEGREIROS, Almada J. Lisboa: Arcádia, 1982.
- GONÇALVES, Rui Mário; *Almada Negreiros: O Menino de Olhos de Gigante*. Lisboa: Caminho, 2005.
- LAMBERT, Maria de Fátima; *Teixeira de Pascoaes, Almada e Pessoa : Breves Notas para Redenção da Nacionalidade no Século XX*. Porto: Universidade do Porto, 1997.
- LLARDENT, José Antonio; “Noticias Portuguesas sobre Ramón Gómez de la Serna”, *Espacio-Espazo Escrito* nº 4-5, Badajoz, primavera 1990.
- MANSO, Joaquim; *O Fulgor das Cidades*. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1924.
- MARTINS, Fernando Cabral; (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

- MARTINS, Elizabeth Dias; *Almada: A Totalidade através da Arte e da Residualidade*. Ceará: Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Letras, 2010.
- MOLINA, César António; *Sobre el Iberismo y otros Escritos de Literatura Portuguesa*. Madrid: Akal, 1990.
- RAMOS, José Ignacio; *Mi Amigo Ramón*. Buenos Aires: Temas contemporáneos, 1980.
- REDONDO, Fernando Gómez; Ramón: “Greguería y Novela”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* nº 11, Madrid, 1989.
- REY, Concepción Núñez; *Carmen de Burgos. Colombine, en la Edad de Plata de la Literatura Española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- RIVAS, Pierre; “A Revista *Contemporânea* e Ramón Gómez de la Serna: Dois Aspectos da Modernidade”, *Encontro entre Literaturas. França-Portugal-Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- RICHMOND, Carolyn; *Una Sinfonía Portuguesa. Estudio Crítico de “La Quinta de Palmyra”*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- RODRIGUES, António; “Almada, Nome de Architectore” in A.A.V.V. *Almada: A Cena do Corpo* (coord. J. M. Teixeira). Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994.
- SÁNCHEZ, Luis Granjel; *Retrato de Ramón*. Madrid: Labor, 1963.
- SARAIVA, Maria Teresa de Mascarenhas; *Estética do Humor no Conto “O Kágado”, de Almada Negreiros*, Porto: Universidade do Porto, FLUP, 2010.
- SILVA, Celina; *Almada Negreiros — A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)invenção da Utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.
- _____; “O Amigo do Homem por Amor dos Deuses”, *Estudos em Homenagem a Ana Paula Quintela*, p. 159-172. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2009.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Almada e Pardal Monteiro” in A.A.V.V. *Almada: A Cena do Corpo* (coord. J. M. Teixeira). Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994.
- ZLOTESCU, Ioana; “La Literatura Personal de Ramón Gómez de la Serna o la Resistencia al Poder Establecido”, *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (coord. J. Villegas), vol. V, Barcelona, 1994.
- _____; *Obras Completas III. Ramonismo I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996.

Geral

AGUINAGA, Begoña Summers de; *Estudio Global de la Obra de Serny (1908-1995): Dibujo, Pintura, Diseño y Grabado*. Madrid: UCM, 2007.

ALVAREZ; SAEZ DELGADO; *Eugénio de Castro y la Cultura Hispánica (Epistolario 1877-1943)*. Mérida: ERE, 2007.

BALTRUSCH, Burghard; “Filosofia e Estética em Fernando Pessoa” in *Homenagem a Fernando Pessoa* (ed. B. Crego). Lisboa: Colibri, 1999.

BENJAMIN, Walter; *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* (org. F. R. Kothe). São Paulo: Ática, 1991.

BLANCO, Andrés Gonzáles; “Teixeira de Pascoaes y el Saudasismo”, *Estudio* nº 57, Barcelona, 1917.

BURNS, Edward McNall; *História da Civilização Ocidental*. Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

CANEDO, Enrique Diez; *Conversaciones Literarias (1915-1920)*. Madrid: Editorial América, 1921.

CAÑETE, Federico Bermúdez; “Giner de los Ríos y la Generación del 98”, *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 317, 1976.

CARLOS, Luís Adriano; “O Classicismo Modernista de José Régio”, *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, vol. VIII. Porto: FLUP, 1991.

____; “Fenomenologia da Expressão Literária, Clássico e Barroco em Jorge de Sena”, *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, série 2, vol. XIII. Porto: FLUP, 1996.

____; *Fenomenologia do Discurso Poético: Ensaio sobre Jorge de Sena*. 1ª ed. Porto: Campo das Letras, 1999.

____; “A Ideia de Modernismo em Pessoa e Régio”, *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, nº 8-9, julho-dezembro de 2001.

____; “Pintura e Poesia na Mesma Pessoa” in DIAS, Saúl; *Obra Poética*, Porto: Campo de Letras, 2001.

CASULLO, Nicolás; *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

DARÍO, Rubén; “Nuevos Poetas de España”, *Obras Completas*, vol. X, Madrid: Mundo Latino, 1920.

DIEGO, Gerardo; “Vicente Huidobro (1893-1948)”, *Revista de Indias* nº 33-34, Madrid, julio – dezembro de 1948.

- HERNANDEZ, Juan Antonio Blanch; *La Poesía Pura Española: Conexiones con la Cultura Francesa*. Madrid: Gredos, 1976.
- HOFFMANN, E.T.A.; “O Homem de Areia”, *Contos Sinistros* (trad. R. Ferreira). São Paulo: Max Limonad, 1987.
- HUIDOBRO, Vicente; *Poesía y Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- GASCÓN, Antonio Ramos; *The Crisis of Institutionalized Literature in Spain*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.
- GUIMARÃES, Fernando; *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Presença, 1988.
- GUBERN, Roman de; *Proyector de Luna: la Generación del 27 y el Cine*. México: Anagrama, 1999.
- FOX, Edward Inman; *La Invención de España. Nacionalismo Liberal e Identidad Nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- FRIAS, Joana Matos; “Cinema” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, (coord. F. Cabral Martins). Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- _____; *A Retórica da Visão na Poética Clássica*. Porto: Universidade do Porto, 2009.
- _____; “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics>, 2010.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón; *El Modernismo. Apuntes de Curso (1953)*. Madrid: Visor, 1999.
- KOTHE, Flavio; *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- MAINER, José Carlos; *Modernismo y 98*. Barcelona: Editorial Crítica, 1994.
- MARCOS DE DIOS, Angel; “Carta Inédita de Fernando Pessoa a Miguel de Unamuno”, *Colóquio-Letras* nº 45. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Benjamín Jarnés”, *Presença* nº 22, Coimbra, setembro-novembro de 1929.
- MORAES, Eliane Roberta; *O Corpo Impossível. A Decomposição da Figura Humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MOREJÓN, Julio García; *Unamuno y Portugal*. Madrid: Gregos, 1971.
- NEVES, Márcia Seabra; *A Revista Presença e a Consumação de um Projecto de Cosmopolitismo Estético-Literário*. Universidade de Aveiro: Límite, 2011.

- LARROSA, Javier; *On Generations. The Coexistence between Generations*. Barcelona: Fundació Viure i Conviure, 2007.
- LESSING, Gotthold; *Laocoonte, o sobre los Limites de la Pintura y de la Poesia*. Valencia: La Crítica Literaria, 2012.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline; *A pintura: o Paralelo das Artes*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José de; *Obras Completas, 1917-1925*, vol.II. Madrid: Taurus, 2005.
- PARENTE, André; *Narrativa e Modernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.
- PAZ, Octavio; *Obras Completas*, vol. I. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- PESSOA, Fernando; *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (pref. G. R. Lind e J. P. Coelho). Lisboa: Ática, 1966.
- _____; *Pessoa Inédito* (coord. e pref. T. R. Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- _____; *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (pref. G. R. Lind e J. P. Coelho), 2ª ed. Lisboa: Ática, 1994.
- _____; *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Edidouro, 2002.
- PIMENTAL, F.J. Vieira; *Presença: Labor e Destino de uma Geração (1927-1940): Estudos e Ensaios*. Braga: Angelus Novus Editora, 2002.
- PINSON, Jean-Claude; *Hobby et Dandy. Sur l'Art dans son Rapport à la Société*. Nantes: Plein Feux, 2003.
- PERLOFF, Marjorie; *Momento Futurista*, São Paulo: Editora USP, 1993.
- POSADA, Miguel de García; *Los Poetas de la Generación del 27*. Madrid: Grupo ANAYA S.A., 1992.
- RAMOS, Maria Luiza; *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.
- RÉGIO, José; “Uma Opinião do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho sobre a Presença”, *Presença* nº 35, Coimbra, março-maio de 1932.
- RIBERA I ROVIRA, Ignasi de; “Prólogo”, in *Las Cien Mejores Poesias Líricas de la Lengua Portuguesa*. Valencia: Cervantes, 1918.
- ROCHA, Clara; *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985.

SALINAS, Pedro; *Antología Comentada de la Generación del 27* (intr. V. G. de la Concha). Madrid: Espasa-calpe, 2007.

SANTÍANES, Nil; *Modernidad, Historia de la Literatura y Modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.

SENA, Jorge de; *Poesia do Século XX (de Thomas Hardy a C.V. Cattaneo)*. Porto: Inova, 1978.

SILVESTRE, Osvaldo; “As Vanguardas Históricas em Portugal e Espanha (Futurismo, Ultraísmo e Criacionismo)”, in *Santa Barbara Portuguese Studies*, Vol. V. Santa Barbara: University of California, Center for Portuguese Studies, 2001.

SIMÕES, João Gaspar; “Contemporâneos Espanhóis: Pío Baroja – III”, *Presença* nº 3, Coimbra, abril de 1927.

_____; “Individualismo e Cultura”, *Presença* nº 5, Coimbra, junho de 1927.

_____; “Depois de Dostoievski”, *Presença* nº 6, Coimbra, julho de 1927.

_____; “Nacionalismo em Literatura”, *Presença* nº 7, Coimbra, novembro de 1927.

_____; “Realidade e Humanidade na Arte – a propósito de *La deshumanizacion del Arte* de Ortega y Gasset”, *Presença* nº 16, Coimbra, novembro de 1928.

SOARES, Bernardo; (Fernando Pessoa) *Livro do Desassossego*, (org. R. Zenith), 3ª ed. São Paulo: Schwarcz LTDA, 2011.

TORRE, Guillermo del; *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1995.

TORRECILLA, Jesus; *La Imitación Colectiva. Modernidad en la Literatura Española*. Madrid: Gredos, 1996.

UNAMUNO, Miguel; *Del Sentimiento Trágico de la Vida. La Agonía del Cristianismo*. Madrid: Akal Editor, 1983.

VALLE, Adriano del; *Obra Poética*, Madrid: Editora Nacional, 1977.

VIDELA, Gloria; *El Ultraísmo. Estudio sobre Movimientos de Vanguardia*. Madrid: Gredos, 1963.

VILLAR, Arturo de; “La Teoria Poética del Creacionismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 427, Madrid, janeiro de 1986.

_____; “La Trascendencia de la Poesía y el Pensamiento Poético de Vicente Huidobro”, *Revista de Occidente* nº 86-87, Madrid, agosto de 1988.